Wieland und das Drama

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde einer hohen philosophischen Fakultät der

Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg

vorgelegt von

Emilie Marx
aus Saargemünd

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Straßburg
Verlag von Karl J. Trübner
1913

Von der Fakultät genehmigt am 13. Juli 1912.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit wird unter dem gleichen Titel im Verlag von Karl J. Trübner in Straßburg erscheinen.

Meinen Eltern
in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548002_0015

I. Teil.

Wielands dramatische Theorie.

1. Die Theorie des gesprochenen Dramas.

Im „Schreiben an Herrn **** von der Würde und Bestimmung eines schönen Geistes“ [1]) sagt Wieland: „Der Dichter ist Lehrer der Tugend“. Er hat die Tugend,

„Die in der strengen Gestalt, worein sie das Vorurtheil hüllet,
Zärtliche Seelen erschreckt, in ihrer siegenden Schönheit,
Darzustellen, die Freuden aus eigener Empfindung zu preisen,
Die sie dem Herzen gewährt, das ihr aus Wahl sich ergeben.
Dazu belebt euch ein feuriger Geist. — Ihr sollt mit göttlichen Tönen
Ihre Herzen zu neuen Gedanken und starken Entschlüssen
Mächtig erhöhn. — —
Erhabener Beruf, in menschliche Herzen
Weise Gedanken und Triebe zur himmlischen Tugend zu gießen.“

Damit ist Wielands Auffassung vom Dichterberufe und vom Zwecke der Dichtkunst ganz klar ausgesprochen: der Dichter ist Moralist, der die Menschen zur Tugend führt, indem er ihnen deren Schönheit und hohen Lohn darstellt. Das ist seine Aufgabe. Ganz ähnlich spricht sich Wieland in seiner „Abhandlung von den Schönheiten des epischen Gedichtes des Noah“ aus [2]): „Die Poesie soll eigentlich eine reitzende Lehrerin der Wahrheit in der schönsten Gestalt, die Weisheit in der gefälligsten Tracht, in einem nach der menschlichen Seele am besten abgemessenen Vortrag seyn.“

[1]) Akad. Ausgabe I, 1, 457 ff.
[2]) Akad. Ausgabe I, 3, 299 ff.

Die Poesie muß nach Wieland dieses moralische Endziel haben, weil sie einzig imstande ist, es zu erreichen. „Überzeuget den Verstand so viel ihr wollt mit unauflöslichen Ketten von Schlüssen, ihr werdet euren Zweck, wenn anders euer Zweck ist, den Leser menschlicher, weiser, edler zu machen, lange nicht so gut erreichen, als wenn ihr seine Begierden erreget, seine Einbildung einnehmet und Affekte in ihm entzündet“ [1]). Es ist ganz der alte Gedanke, den schon Gottsched im „Biedermann“ (1727—29) in engem Anschluß an Bodmers „Diskurse“ ausdrückt, und den auch Breitinger ausspricht, wenn er den Dichter mit einem klugen Arzte vergleicht, der die bitteren Pillen verzuckert darreicht [2]). Ganz in dem gleichen Sinne heißt es dann wieder in den „Sympathien“: „Wie verdient macht sich der nicht um die Menschen, der neue Reitzungen in der Tugend entdeckt, der uns die strengsten Pflichten zu lieben nöthigt, der — — uns durch die Neigung zum Vergnügen, welche uns gemeiniglich von der Tugend hinweglocket, zu ihr zurückführt.“ Wieland schließt dann mit der Aufforderung: „Wenn du ein dichterisches Feuer in dir fühlst, so habe den Ehrgeiz solche Lorbeeren zu verdienen, oder schweige! Die Musen sind nie schöner, als wenn sie Aufwärterinnen der Tugend sind“ [3]). Durch diese Auffassung der Dichtkunst war natürlich die Stellung des jungen Wieland zu Anakreontik von vornherein gegeben, so daß er sich verschiedentlich zu heftigen Ausfällen hinreißen läßt. Sie ist ihm ein Mißbrauch der Dichtung, „ein Teufelswein, der wie durch einen Zaubertrank die Menschen in niedriges Vieh verwandelt“ [4]).

Aber geradezu verhängnisvoll ist ihm diese einseitige Betonung des moralischen Endzweckes für sein dramatisches Schaffen geworden.

---

[1]) Ebenda.

[2]) Fr. Braitmaier, Geschichte d. poet. Theorie u. Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1889, I, 52, 168. Diese bequem zugängliche und zuverlässige Materialsammlung habe, ich wo es sich um die Ansichten des frühen 18. Jahrhunderts handelt, ohne Bedenken summarisch zitieren zu sollen geglaubt.

[3]) Akad. Ausgabe I, 2, 446 ff.

[4]) Ebenda.

Denn das Unkünstlerische in seinen dramatischen Versuchen ist sehr häufig gerade in dieser Auffassung begründet. Er will auf jeden Fall „Lehrer der Tugend" sein, und er scheut sich nicht, diesen Zweck im Notfalle auch durch unkünstlerische Mittel zu erreichen, durch Mittel, die den Gesetzen der Kunst widersprechen. Und gerade in diesem Umstande, daß bei Wieland oft das künstlerisch Wertvolle hinter dem moralischen Zwecke zurückstehen muß, läßt sich ein Grund sehen, der ihn verhinderte, sich zum großen Dramatiker zu entwickeln, selbst wenn seine Begabung eine wahrhaft bedeutende gewesen wäre. Wie so ganz anders klingt das, was Schiller in seinem bekannten Aufsatze sagt, wo er von den Wirkungen „einer guten stehenden Schaubühne" spricht. Er weist hier nach (weil er die Bühne gegen feindliche Angriffe verteidigen will), daß sie moralisch wirken *kann*, und daß sie *wirklich* moralisch *wirkt*. Er fordert aber nicht wie Wieland diese Wirkung als einzigen Zweck der dramatischen Kunst, als einen Gesichtspunkt, dem sich alles andere unterordnen muß. Nicht ganz so schroff und ausschließlich betont Wieland seine Auffassung, wenn er im ersten Gesange seines romantischen Gedichtes „Idris und Zenide" (1767) sagt:

„Ergetzen ist der Musen erste Pflicht,
Doch spielend geben sie den besten Unterricht" [1]).

Aber er wahrt doch seinen Standpunkt: „Der Dichtkunst wahre Bestimmung ist die Veredlung und Verschönerung der menschlichen Natur" [2]). Und mit dieser allgemeinen Auffassung der Dichtkunst deckt sich nun seine Auffassung vom Drama. Wieland bedauert, daß das Theater noch so arm sei an Stücken, aus denen man „gerührt, belehrt, gebessert" herausgehe [3]). Er sieht in der Bühne „ein moralisches Institut, welches auf die Sinnesart und die Sitten eines Volkes heilsame Würkungen verbreitet, und in den Händen einer weisen Regierung eines der wirksamsten Mittel wird, den Verstand

[1]) Gruber 8, 14.
[2]) Merk. II. (1773) S. 181.
[3]) Merk. II. (1773) S. 208.

und das Herz ihrer Untergebenen zu bilden“ [1]). Und von Weimar aus schreibt er nach Wien an den Freiherrn v. Gebler: „Hier sehen wir das Theater als eine Schule der Tugend und der Sitten, als ein politisch-moralisches Institut an“ [2]).

Außer diesen allgemeinen Äußerungen über den Zweck und die Aufgabe der dramatischen Kunst spricht sich Wieland noch einmal sehr genau über den besonderen Zweck der Tragödie aus und über die Mittel, die zur Erreichung dieses Zweckes dienen. Ich entnehme die Stelle dem „Vorbericht zu Johanna Gray“ (1758) [3]) und gebe sie, da sie für Wielands Dramentheorie von grundlegender Bedeutung ist, unverkürzt wieder: „Die Tragödie ist dem edlen Endzweck gewidmet, das Grosse, Schöne und Heroische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen, die Empfindungen der Menschlichkeit und der sympathetischen Theilnehmung an allem, was die Menschen angeht, aufs lebhafteste zu erwecken und zu unterhalten, und überhaupt die Tugend in Handlungen und nach dem Leben zu mahlen, und den Menschen Bewunderung und Liebe für sie abzunöthigen. Der tragische Dichter ist also ein Moralist, und wenn er sich dadurch einiges Verdienst um die Welt macht, so ist unstreitig, daß er es mit denjenigen theilet, welche seine Tragödien so vorstellen, daß die Charaktere, die Situationen, die Gedanken und Affekten durch die Aktion einen grossen Grad der Lebens erhalten, und also das Ergötzen und die Rührung unendlich erhöhet wird, welches man aus der blossen Lesung des Stückes schöpfen würde. Man würde nicht übel tun, wenn man sich die Poeten und die Acteurs als Leute vorstellte, deren Bestimmung ist, das Publikum auf die vernünftigste Art zu ergötzen und auf die ergötzlichste Art zu bessern.“

Der Zweck der Tragödie fällt also mit dem allgemeinen Zwecke der Dichtkunst zusammen. Mittel, uns die Tugend durch die Tragödie vorzustellen, sind „Handlungen nach dem Leben“. Wieland meint damit solche Handlungen, die möglicherweise im Leben so

---

[1]) Merk. I. (1773) S. 264.
[2]) Denkw. Briefe II, 10.
[3]) Akad. Ausgabe I, 3, 147 ff.

vorkommen können, wie sie uns durch die Tragödie dargestellt werden. Die Handlung muß also so viel Wahrscheinlichkeit haben, daß sie imstande ist, im Zuschauer die dramatische Illusion hervorzurufen. In diesem Sinne faßt auch Lessing die Stelle auf, denn gelegentlich seiner Kritik der Johanna Gray [1]) wirft er Wieland vor, er habe allerdings die Tugend geschildert, aber nicht in Handlungen und nicht nach dem Leben.

Daß diese Handlung eine solche sein muß, die uns menschliche Leidenschaften zeigt, daß der Träger der Handlung ein großer, bedeutender Mensch sein soll, der mit seinen Leidenschaften, seiner ganzen starken Persönlichkeit eine geschlossene Welt für sich bildet, daß dieser nun in irgend einem Falle mit der Welt außer ihm, den Menschen neben ihm zusammenprallt, sodaß er irgend eine Stellung dazu nehmen muß, eine Stellung, die gleichbedeutend ist mit seinem Schicksal, sodaß also in einem bestimmten Falle durch eine bestimmte Stellungnahme (das eben ist der Inhalt der Tragödie) sein Untergang herbeigeführt wird, daß dieser Untergang als die notwendige Folge dieser Stellungnahme empfunden werden muß, davon ist in dem, was Wieland über die Tragödie sagt, nicht die Rede. Und das gerade ist doch der Kern des Dramas.

Aber deswegen läßt sich noch nicht ohne weiteres behaupten, er habe keinen Einblick in das Wesen des Dramas gehabt; denn bei ihm muß, wie schon früher erwähnt, sehr oft das als künstlerisch wertvoll Erkannte aus irgendeinem Grunde zurücktreten. Sehr deutlich läßt sich das bei „Johanna Gray" nachweisen. Im Vorbericht zu diesem Stücke (1762) [2]) sagt Wieland ausdrücklich, daß eine andere, dramatisch wertvollere und günstigere Behandlung des Stoffes möglich sei. Er deutet diese auch an, verzichtet aber bewußt darauf, weil er seinen Endzweck, den im Titel angekündigten „Triumph der Religion", auf andere Weise besser zu erreichen glaubt. „Joh. Gray" ist eben noch ganz aus der seraphischen Stimmung heraus geschrieben,

---

[1]) Literaturbriefe 63. 64.

[2]) Akad. Ausgabe I, 3, 224 ff.

die ihm „den Triumph der Religion" wertvoller erscheinen läßt, als das Schaffen eines Kunstwerkes. Wieland steht also noch ganz auf dem Boden der moralistischen Theorie des 18. Jahrhunderts, nach welcher die Kunst als solche nicht Selbstzweck war. Man verlangte in dieser Epoche von der Poesie noch eine eigene, außer ihrem Wesen liegende Absicht.

Seit der Zeit des Humanismus bezeichnete man bekanntlich nach dem Worte des Horaz (Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae) als Aufgabe der Poesie, zu nützen und zu ergötzen. Man stempelte also so ihre notwendige Wirkung — das Vergnügen — und die gelegentliche, zufällige — die Belehrung und Besserung — zur wirklichen Absicht derselben[1]). Während bei Gottsched nun der moralische, lehrhafte Zweck ganz in den Vordergrund tritt, sagen die Schweizer, ergötzen sei das Erste, die Belehrung nur eine angenehme Beigabe[2]). Breitinger definiert die Tragödie[3]) folgendermaßen: „Die Tragödie sucht durch die lebhafte Vorstellung eines harten unvermuteten Schicksals, das vornehme Personen sich durch ihre Mißhandlungen zugezogen haben, bei dem Zuschauer Traurigkeit, Schrecken und Mitleid zu erwecken, und sie auf ihre eigenen Unglücksfälle vorzubereiten." Nach J. E. Schlegel soll die Tragödie die Leidenschaften, besonders Mitleid und Bewunderung erregen; die moralische Besserung kann höchstens Nebenabsicht sein[4]). Nach Sulzer sind die tragischen Leidenschaften Mitleid, Bewunderung und Schrecken. Die dramatische Dichtkunst hat moralische Absicht[5]). Ein ganz bedeutender Fortschritt liegt in der Definition, die Nicolai in seiner „Abhandlung vom Trauerspiel" (1757) gibt: „Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer einzigen, ernsthaften, wichtigen und ganzen Handlung durch die dramatische Vorstellung derselben, um dadurch heftige Leidenschaften in uns zu erregen; der moralische Nutzen kann nicht

---

[1]) Vgl. Braitmaier I, 166.
[2]) Vgl. ebenda I, 98, 167, 169, 170.
[3]) Krit. Dichtkunst, Zürich 1740 bey Conrad Orell u. Comp.
[4]) Vgl. Braitmaier I, 281.
[5]) Vgl. ebenda II, 70.

Hauptweck sein“[1]). Auch Lessing[2]) hält bis 1756 (Vorrede zu Thomsons Trauerspielen) an der sittlichen Wirkung der Tragödie fest und legt alles Gewicht auf die Erregung des Mitleids, weil dieses ihm moralische Effekte zu verbürgen schien. Im 77. Stück der Dramaturgie sagt Lessing immer noch, die Tragödie müsse Mitleid erwecken, aber nicht etwa um einer sittlichen Wirkung willen, sondern er schließt vielmehr aus der Form der Tragödie, aus der dramatischen Darstellung, auf die Möglichkeit und Notwendigkeit starker Mitleidwirkung. Darum glaubt Walzel von diesem Zeitpunkte an den Lessingschen Begriff des Mitleids durch „Miterleben, Einleben, Einfühlen des Zuschauers in die Bühnengestalten“ umschreiben zu dürfen. So erscheint der moralische Beigeschmack des Mitleidsbegriffes getilgt.

Im Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn hatte Lessing behauptet, der tragische Held solle nicht Bewunderung wachrufen und dies vom moralischen Standpunkte aus begründet: Wo wir bewundern, ahmen wir nicht nach; der moralische Zweck der Tragödie würde also nicht erreicht. Im 75. Stück der Dramaturgie lehnt er gleichfalls die Bewunderung ab, aber mit einer ganz neuen Begründung: Er sieht in ihr ein Hindernis der eigentlichen Voraussetzung tragischer Wirkung, nämlich der Möglichkeit, mit dem Helden zu fühlen; denn dies können wir nur, wenn er so denkt und handelt, wie wir in seinen Umständen dächten und handelten, und wenn wir annehmen könnten, daß unter gleichen Umständen gleiches für uns zu befürchten wäre.

Im Gegensatz zu Lessing verlangen Mendelssohn und Nicolai die Bewunderung als tragische Leidenschaft.

Schiller vermittelt zwischen Mitleid und Bewunderung. Er verlangt mit Lessing einen leidenden Helden, der uns jedoch durch seinen Widerstand gegen das Schicksal zugleich Bewunderung abnötigt[3]).

---

[1]) Vgl. ebenda II, 243.

[2]) Vgl. O. Walzel, Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jahrhunderts, Leipzig. 1911, 1—35.

[3]) Vgl. Walzel a. a. O.

Wieland stellt also in Übereinstimmung mit Gottsched, Sulzer und Lessing (dieser nur bis 1756) den moralischen Endzweck in den Vordergrund; er steht so in scharfem Gegensatz zu Nicolai, der die moralische Absicht durchaus verneint und nur von der „Erregung der Leidenschaften" spricht. Wie Mendelssohn und Nicolai, Schlegel und Sulzer verlangt Wieland die Bewunderung als tragische Leidenschaft, während Lessing diese ausdrücklich ablehnt, weil er eben nicht annimmt, daß die Bewunderung uns ohne weiteres zur Nachahmung veranlassen kann. In seiner Forderung des Mitleids dagegen stimmt er mit Breitinger, Schlegel, Sulzer und Lessing überein. Eine überraschende Äußerung Wielands finden wir in einem Briefe an Zimmermann vom 6. April 1759[1]). Da heißt es: „Il ne faut pas plaire, il ne faut pas exciter les passions, il ne faut pas faire parler ses héros les langages des gens raisonables, il faut prêcher et endormir! Que ce soit donc ainsi!" Diese ironischen Worte bekunden die (sicherlich unter Lessings Einfluß erfolgte) vollkommen veränderte Auffassung Wielands: der Dichter *soll nicht predigen*, er soll Leidenschaften erregen.

Außer der angeführten Stelle über die Tragödie hat Wieland *Zusammenhängendes* über dramentheoretische Fragen (abgesehen von einigen Kritiken, wie die des „Clavigo" oder den „Don Carlos") nur noch in den Abderiten niedergeschrieben (I. Buch, 8. Kap.)[2]). Alle übrigen Äußerungen, die seine Stellung zu einzelnen dramatischen Gesetzen kennzeichnen, stehen in seinen Schriften und Briefen zerstreut.

An der erwähnten Stelle in den Abderiten fordert Wieland „einen einfachen, wohl durchdachten Plan, worin der Dichter alles vorausgesehen, alles vorbereitet, alles natürlich zusammengefügt, alles auf einen Punkt geführt hat; worin jeder Theil ein unentbehrliches Glied, und das Ganze ein wohlorganisierter, schöner, frei und edel sich bewegender Körper ist". Also Wieland verlangt Einfachheit und Konzentration auf das dramatische

[1]) Ausgewählte Briefe I, 354.
[2]) Gruber 19, 66.

Hauptintereſſe. Nachdem Gebler ihm aus Wien den 1. Aufzug ſeines heroiſchen Schauſpiels „Thamos“ zugeſchickt hat, legt er in ſeiner Antwort an dieſen die Anſchauung nieder, er halte es mehr für einen Vorzug, als für eine Unvollkommenheit, wenn nach dem 1. Aufzuge Verwicklung und Auflöſung bereits ſo vorbereitet liegen, daß man ſchon einigermaßen den Plan des Stückes erkennen kann [1]). Wieland ſagt „einigermaßen“, und das macht es ſchwer, zu ſeiner Auffaſſung Stellung zu nehmen. Man weiß nicht recht, wie weit er da geht. Aber immerhin kann dieſes „einigermaßen“ doch nur für die Verwicklung zugeſtanden werden. Denn der 1. Aufzug hat die Aufgabe der Expoſition. Eine gute, muſtergültige Expoſition darf aber nicht mehr tun, als uns in die Sachlage einführen, in die Verhältniſſe, aus denen ſich dann im 2. Aufzug die dramatiſche Verwicklung ergibt. Wir können alſo nach dem 1. Aufzug höchſtens dieſem 2. Aufzug durch Vermutungen über die Art der Verwicklung vorauseilen, auf keinen Fall aber ſchon Vermutungen über die „Auflöſung“ haben; ſomit können wir auch den Plan des Stückes noch nicht erkennen, auch nicht „einigermaßen“. Die Art, wie Wieland ſeine Auffaſſung begründet, iſt unklar und willkürlich; er zwingt uns daher durch ſein „entweder, oder“ nicht zur Überzeugung: „denn entweder findet ſich der Zuſchauer in ſeinen Vermuthungen über die Mittel der Entwicklung betrogen, und ſo iſt die Überraſchung deſto angenehmer; oder, wenn er richtig diviniert hat, fühlt er ſich durch das ganze Stück deſto ſtärker intereſſiert, da man ihm von Scene zu Scene nur gerade ſo viel von der Zukunft ſehen läßt, als vonnöthen iſt, ihn zwiſchen Furcht und Hoffnung in ſchwankender Bewegung zu erhalten“ [2]).

Gelegentlich einer Kritik der „Ariadne auf Naxos“ (lyriſches Drama von Brandes) verlangt Wieland ziemlich beſtimmt und dringend Motivierung der einzelnen Handlungen: „Im Drama muß uns nichts von der Geſchichte dunkel bleiben, wir müſſen ſehen, warum die Menſchen ſo und ſo handeln. Das ſehen wir hier aber

[1]) Denkw. Br. II, 14.
[2]) Denkw. Br. II, 14.

nicht“ [1]). Warum die Griechen Ariadne nicht mit aufs Schiff nehmen wollen, warum ihnen Theseus so nötig ist, warum dieser das Verlangen der Griechen seiner Neigung vorzieht, alle diese Fragen sind ihm „nicht hinlänglich beantwortet“.

Die Stellen, an denen sich Wieland über die Notwendigkeit und Art der Charakterisierung im Drama ausspricht, sind ziemlich häufig. An der „Wilhelmine von Blondheim“ tadelt er hauptsächlich den Mangel einer guten Charakterschilderung und bedauert, daß der Verfasser uns statt dieser ein „Gewebe von künstlichen Situationen nach altem Brauche“ gegeben habe [2]). Nicht zu übersehen ist der Schluß seiner Ausführung: „der Verfasser scheint uns mehr amüsieren als erschüttern zu wollen“. In dem erwähnten Vorberichte zu „Joh. Gray“ sollte die Tragödie nur rühren, angenehm rühren und uns zur Bewunderung der Tugend veranlassen; von Erschütterung war dort nicht die Rede. Wielands Auffassung vom Zwecke der Tragödie erscheint also 1775 im Vergleich zu diesem Vorbericht (1758) doch einigermaßen verändert. Diese Wandlung stimmt auch durchaus zu der schon zitierten Stelle aus dem Briefe an Zimmermann (April 1759), aus der die Sinnesänderung ja noch viel deutlicher hervorgeht.

Was Wieland vor allem von der Charakterschilderung verlangt, ist Naturwahrheit und Individualität. An Zimmermann schreibt er am 3. Dez. 1767 [3]): „Die Poeten, die epischen und tragischen wenigstens und die Odendichter, schildern uns Helden, die meiner festen Überzeugung nach nie gewesen sind. — Wie viel die wahre Kenntniß der menschlichen Natur hierunter leidet und wie viel auf solche Weise Dichter nud historische Romanschreiber zur Unterhaltung einer Menge populärer Vorurtheile, welche dem menschlichen Geschlecht gewiß nicht zum Besten gereichen, beytragen, ist zwar überhaupt bekannt, verdiente aber wohl einmahl umständlich entwickelt zu werden.“ Dann wieder spricht er denselben Gedanken in einem

[1]) Merk. III. (1775) S. 277.
[2]) Merk. III. (1775) S. 171.
[3]) Ausgew. Br. II, 292.

Briefe an Gebler aus (14. Juni 1773): „Wenn Sie mir erlauben wollen ganz frey von der Brust zu reden, so ist es überhaupt ein Fehler Ihrer Trauerspiele, daß Ihre tugendhaften Leute ganz idealisch und Ihre lasterhaften ganz Teufel sind“ [1]). An Weidmanns „Befreitem Wien“ tadelt er (1775) die Unwahrheit der Charaktere [2]). In den Abderiten [3]) verlangt Wieland, daß die Personen „immer ihren eigenen Individualbegriffen und Empfindungen gemäß reden und handeln, immer so, daß man fühlt, nach allen ihren vorhergehenden und gegenwärtigen Umständen und Bestimmungen müssen sie im gegebenen Falle so reden, so handeln, oder aufhören zu seyn was sie sind.“ An Hyperbolus, dem Tragödiendichter der Abderiten, tadelt er [4]): „So wie seine Personen hatte nie ein Mensch ausgesehen, nie ein Mensch gefühlt, gedacht, gesprochen, noch gehandelt.“

Lessing hatte schon 1756 an Mendelssohn geschrieben: „Der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufstellen.“ Und dieser hatte sich gelegentlich der Rezension der „Joh. Gray“ (1759) geäußert: „Vollkommene Charaktere taugen nicht für die Poesie, am wenigsten für das Drama.“ Die vollkommen tugendhaften Charaktere in der „Clementine“ bezeichnet er als eine „Ungeheuerlichkeit“ (123. 124. Literaturbr.). Hier ist also Beeinflussung durch Mendelssohn und Lessing sehr wohl möglich.

Bemerkt sei hier schon, daß gerade das, was Wieland in der Theorie so energisch fordert, naturwahre individuelle Charakterzeichnung, seinen beiden ersten dramatischen Versuchen durchaus mangelt.

Für die Charakterschilderung in ihrer höchsten Vollendung ist ihm Shakespeare Muster und Vorbild: „Wer hat jemals jede Art und Klasse von Menschen, jedes Alter, jede Leidenschaft, jeden einzelnen Charakter die ihm eigentümliche Sprache so meisterlich reden lassen?“ [5]). Aber was er an Shakespeare bewundert, ist nicht nur

---

[1]) Denkw. Br. II, 25.
[2]) Merk. IV. (1775), S. 272.
[3]) Gruber 19, 66.
[4]) Gruber 19, 23.
[5]) Gruber 19, 66.

die Kunst der Individualisierung und der lebenswahren Gestaltung, sondern vor allem jener geniale Einblick in die Menschennatur, jene wunderbare Anschauungskraft, die es ihm ermöglicht, jeden einzelnen Charakter, jede einzelne Leidenschaft bis in ihre geheimsten Triebräder, ihre feinsten Schattierungen und Regungen zu erfassen und darzustellen [1]).

Schon Gottsched forderte Wahrscheinlichkeit als Bedingung einer guten Charakterzeichnung [2]). Ebenso verlangt er auch schon konsequente Charaktere: „Es muß der Poet seinen Hauptpersonen eine solche Gemüthsbeschaffenheit geben, daraus man ihre künftigen Handlungen wahrscheinlich vermuthen, und wenn sie geschehen, leicht begreifen kann" [3]).

Bodmer sieht in der guten Charakterzeichnung das Wichtigste an der ganzen Tragödie [4]), er lobt den „Cato" des Addison gerade deswegen, weil dieser stets seinem Charakter gemäß rede.

J. E. Schlegel fühlt sich eben wegen der lebensvollen, naturwahren Charakterschilderung zu den Engländern hingezogen [5]).

Also Wieland schließt sich hier seinen Vorgängern nur an, ohne wesentlich Neues hinzuzufügen.

Jedoch hält er es für fehlerhaft, die Leidenschaft in ihrer höchsten Steigerung vor die Augen der Zuschauer zu bringen. Er überträgt also die Anforderung, die Lessing an die bildenden Künste stellt, auf das Gebiet des Dramas. Vor allen Dingen verlangt er das vom Singspiel. So dürfen wir z. B. den Admet nach dem Tode der Alceste nicht in seiner höchsten Verzweiflnug sehen, Parthenia muß uns seinen Zustand schildern. „Verzweiflung ist keine Leidenschaft, die man uns unmittelbar vor die Augen stellen darf. Das Gesetz des Schönen ist für alle schönen Künste ein Grundgesetz, das keine Ausnahme erleidet" [6]). Es klingt aus diesen Worten

[1]) Merk. III. (1773) S. 183.
[2]) Krit. Dichtkunst., Leipzig 1751, S. 499.
[3]) Ebenda S. 618.
[4]) Braitmaier I, 87, 219.
[5]) Vgl. Braitmaier I, 258.
[6]) Merk. I. (1773), S. 223.

etwas wie ein bewußter Gegensatz zu Lessing, der in seinem Laokoon gesagt hatte, die Dichtkunst bedürfe, weil sie nur Transitorisches schaffe, nicht der Herabstimmung der Affekte, wie die bildende Kunst. In schroffem Gegensatz zu Wieland steht die Auffassung der Schweizer, welche sagen: „Nicht allein das Schöne, Angenehme, Gute darf Gegenstand der poetischen und malerischen Gemälde sein, sondern auch das, was an sich traurig, erbärmlich, häßlich, ekelhaft, schrecklich ja scheußlich ist, kann in der Beschreibung ergötzen“ [1]). Und Bodmer stützt seine Ansicht, daß der Geschmack ein Vermögen des Verstandes, nicht eine sinnliche Empfindung sei, gerade auf die Tatsache, daß wir uns auch an der wohlgelungenen Darstellung häßlicher und schrecklicher Gegenstände ergötzen, indem er in seinem Briefwechsel mit dem Grafen Conti (1728—29) sagt, die ästhetische Lust folge nicht unmittelbar aus der sinnlichen Empfindung, sondern aus der reflektierenden Vergleichung, aus der Betrachtung, daß der Poet uns so künstlich habe betrügen können“ [2]).

Gerade in diesem eigentümlichen Bestreben Wielands, alles Gewaltige und Große zu verkleinern, das Furchtbare zu mildern, jeden Ausbruch elementarer Leidenschaften zu dämpfen, sieht Bernhard Seuffert [3]) mit Recht einen Grund, warum Wieland als Dramatiker sein Ziel nicht erreichte. Denn das Drama kann auf die Masse der Zuschauer in ihrer Gesamtheit nur dann wirken, wenn es die Leidenschaft in ihrer ganzen furchtbaren Gewalt zur Gestaltung bringt.

Aber wenn Wieland in den Worten der Lady Macbeth (II 3): „Hätte er nicht, wie ich ihn so schlafen sah, meinem Vater gleich gesehen, ich hätte es selbst getan,“ einen „sublimen“ Zug findet, so ist das berechtigt [4]). Es ist eine wohltuende Feinheit, wenn der Dichter uns in einem verbrecherischen Charakter irgendeinen menschlichen Zug finden läßt, der ihn uns weniger verabscheuungswürdig macht.

---

[1]) Vgl. Braitmaier I, 71.

[2]) Braitmaier I, 84.

[3]) Wiellands höf. Dichtungen, Euphorion 1., (1894), S. 522.

[4]) Merk. I. (1777), 29.

Auch in den Abderiten[1]) verlangt Wieland für das Drama „interessante, aus der Natur genommene Charaktere, veredelt, aber so, daß man die Menschheit in ihnen nie verkenne; keine übermenschlichen Tugenden, keine Ungeheuer von Bosheit". Und in seiner „Zwooten Unterredung mit dem Pfarrer von ***" sagt er:[2]) „Sehr vortreffliche oder bei sehr großen Vorzügen sehr fehlerhafte Menschen, solche die sich durch ungemeine Talente ausgezeichnet, oder große Rollen auf dem Weltschauplatz gespielt haben, oder durch außerordentliche Schicksale merkwürdig geworden sind, — diese versuche man nach dem Leben zu mahlen, nicht schöner, nicht häßlicher, als sie waren oder sind." Hier also wieder die alte Forderung der Naturwahrheit. Ganz neu aber ist die Forderung, daß der Held ein großer, bedeutender Mensch sein soll, der durch seine Vorzüge oder aber durch seine Fehler hervorragt. Nicht nur die Tugend darf auf die Bühne gebracht werden, sondern „auch die Verirrungen des Kopfes und des Herzens".

Also die Anschauungen Wielands erscheinen hier (1775) im Vergleich zu dem erwähnten Vorberichte zu „Joh. Gray" (1758) wesentlich modifiziert, unverkennbar unter Lessings und Mendelssohns Einfluß. Wie sich seine theoretischen Anschauungen über Charakterschilderung und Wahl des Helden zu seiner praktischen Tätigkeit verhalten, wird im zweiten Teile der Arbeit zu besprechen sein.

Was Wielands Stellung zu den dramatischen Einheiten betrifft, so ist zu sagen, daß er diese Gesetze als begründet anerkennt. In einer Besprechung des „Götz von Berlichingen"[3]) bedauert er die Übertretung dieser Regeln, weil es dem Stücke Nachteile gebracht habe[4]). Er will nur deswegen Goethe nicht weiter tadeln, weil dieser ja nie daran gedacht habe, dieses Drama für die Bühne zu schreiben; es sollte ein Lesedrama sein. „Ihn zu beschuldigen, daß er sich würklich eingebildet habe, sein Drama könnte und sollte auf

[1]) Gruber 19, 66.
[2]) Merk. IV. (1775), S. 65.
[3]) Merk. II. (1774), S. 321.
[4]) Er meint vor allem die Unaufführbarkeit.

unserer Schaubühne aufgeführt werden, würde ebensoviel seyn, als ihm, der so viel Genie zeigt, den allgemeinen Menschenverstand abzusprechen“ [1]). Im übrigen hofft Wieland, daß Goethe später zu der Überzeugung kommen werde, daß Aristoteles am Ende doch recht habe. Im zweiten Briefe über sein Singspiel „Alceste“ [2]) spricht er von zwei Möglichkeiten für die Art, wie Alceste ihrem Gatten wiedergegeben werden soll. Entscheidend für seine Wahl ist das Gesetz der Ortseinheit. Er wählt sich die Möglichkeit, die ihm die Beobachtung dieses Gesetzes gestattet. In der Wiederbringung der Alceste sieht er überhaupt eine zweite Handlung, sodaß also nach seiner Auffassung die Einheit der Handlung nicht gewahrt wäre. Er fühlt sich veranlaßt, sich deswegen zu entschuldigen, und sagt ausdrücklich [3]), daß diese zweite Handlung gegen die Regeln des Schauspiels verstoße, daß dieser Verstoß aber „wegen der Beschaffenheit des Sujets“ unvermeidlich gewesen sei. Schon im Vorbericht zur „Clementine von Poretta“ (1760) hatte er zu den Einheiten Stellung genommen. Dort heißt es: „Um die schönsten und rührendsten Stellungen der Geschichte in einer Reyhe lebender Gemählde darzustellen, war es unvermeidlich, sich in Absicht der Zeit und des Orts eine Abweichung von denjenigen Regeln der Kunst zu erlauben, welche ohne Nachtheil dessen, was die wahre Einheit eines Stückes ausmacht, überschritten werden können“ [4]). Seine Auffassung der

---

[1]) Ähnliches berichtet ja übrigens Frau Rat als Goethes eigene Ansicht: „Meinem Sohne ist es nicht im Traume eingefallen, seinen Götz für die Bühne zu schreiben“ (A. Köster, Briefe der Frau Rat I, 91. Leipzig 1904.) Und schließlich haben wir Goethes eigene Worte an Eckermann (Götz v. Berlichingen mit der eisernen Hand, Schauspiel in 5 Aufzügen. Erste und vollständige Bühnenbearbeitung nach der Goethe-Handschrift der Universitätsbibliothek in Heidelberg. Karlsruhe 1879, besorgt von G. Wendt, Vorwort S. 11). „Ein Stück, das nicht ursprünglich mit Absicht und Geschick des Dichters für die Bretter geschrieben ist, geht auch nicht hienauf, und wie man auch damit verfährt, es wird immer etwas Ungehöriges und Widerstrebendes behalten. Welche Mühe habe ich mir nicht mit dem Götz gegeben! Aber doch will es als Theaterstück nicht recht gehen.“

[2]) Merk. I. S. (1773) 38.

[3]) Ebenda.

[4]) Akad. Ausgabe I, 3; 224.

Einheiten ist also 1760 weniger eng, als in den Jahren 1774, wo er den „Götz" kritisierte, oder 1773, wo er bei der Komposition der „Alceste" ausdrücklich auf die Ortseinheit Rücksicht nimmt, während er 1760 unter der „wahren Einheit" eines Stückes nur die Einheit der Handlung versteht. Viel engherziger ist der Standpunkt Gottscheds, der in seinen Beiträgen I, 8 (1732—44) forderte[1]): „Der Inhalt eines guten theatralischen Stückes muß eine einzige Haupthandlung sein, die eine Sittenlehre in sich enthält; es soll nicht mehr Zeit in seiner Geschichte erfordern, als es zu seiner Vorstellung braucht, und darf jedenfalls nicht über einen Tag in sich enthalten. Ein gutes Schauspiel muß in demselben Orte anfangen, mitten und enden." Die Einheit von Ort und Zeit wird von Gottsched sogar weit mehr betont, als die der Handlung[2]) Auch Sulzer hält noch 1773 sehr streng an Orts- und Zeiteinheit fest[3]). Ebenso hatte Nicolai in seiner „Abhandlung vom Trauerspiel" (1757) lang und umständlich von Orts- und Zeiteinheit geredet, während er über die Einheit der Handlung kurz hinweggeht[4]). Wieland hat also im Gegensatz zu Gottsched, Nicolai und Sulzer richtig erkannt, daß die Einheit der Handlung viel wichtiger ist als Orts- und Zeiteinheit.

Ganz deutlich und unverkennbar ist das Bestreben Wielands, die Handlung zu vereinfachen, also möglichst wenig Personen auftreten zu lassen und ohne alle Episoden auszukommen. In seiner „Clementine" z. B. wird die Gestalt der Laurana ganz in den Hintergrund gedrängt. Und wie prächtig wäre sie geeignet gewesen, in die unerträgliche Monotonie der Charaktere etwas Leben und Abwechslung zu bringen. Aber wir wissen ja, daß bei Wieland der Standpunkt des dramatischen Künstlers nicht das Maßgebende war, daß alles hinter dem moralischen Endzweck zurückstehen mußte. In seiner „Clementine" sollte durch die Entsagung der Heldin die Tugend zum Siege geführt werden. Wozu brauchte er da die Episode der

[1]) Braitmaier I, 121, 122.
[2]) Ebenda I, 106.
[3]) Ebenda II, 70.
[4]) Vgl. Braitmaier II, 245.

Laurana? Und doch, wäre nicht auch diese Episode in seinem Sinne brauchbar gewesen? Hätte sie uns nicht die Heldin in der ganzen Größe ihres Leidens gezeigt und sie so in ein um so glänzenderes Licht gestellt? Hier wäre also der Standpunkt des Künstlers mit dem des Moralisten zusammengefallen, da eben das künstlerisch Wertvolle zufällig auch ein vortreffliches Mittel zur Erreichung des moralischen Endzweckes war. Da Wieland trotzdem auf die Figur der Laurana verzichtete, so hat er hier offenbar nicht vermocht, mit dem Auge des Dramatikers zu sehen.

Als er vor der Frage steht, wie der Zeitraum, der zwischen dem Tode der Alceste und ihrer Rückkehr liegt, am besten auszufüllen sei, will er sich auf keinen Fall durch Einflechten von Episoden helfen. „Das verhüte Apollo und jede Muse! Weg mit der Versuchung zum Dichten, wenn ich zu solchen Mitteln greifen müßte“ [1]). So verzichtet Wieland ausdrücklich auf einen Liebeshandel zwischen Herkules und Parthenia, und ebenso schaltet er in der „Joh. Gray“ die Pembroke-Episode vollkommen aus. Da die eigentliche Handlung in den Wielandschen Stücken schon immer an und für sich dürftig ist, so wird ihnen durch dieses Zurückdrängen episodenhafter Handlungen vollends jeder Rest dramatischen Lebens genommen. Er glaubt jedoch durch solche Vereinfachung „die Simplicität des Euripides“, von der er immer und immer wieder spricht [2]), am besten nachzuahmen. Episoden sind und bleiben ihm ärmliche Hilfsmittel, Füllsel, die der mittelmäßig begabte Dichter braucht, um in seinen handlungsarmen Stücken Handlung vorzutäuschen [3]). Daß Episoden in diesem Sinne im Drama nicht zu verwerten sind, steht außer jeder Frage; andererseits aber muß gesagt werden, daß Wieland für die Art, wie der echte Dramatiker Episoden verwendet und für die Vorteile, die dadurch für den Aufbau des Stückes herausspringen, doch nicht das rechte Verständnis hat. Erst in den Abderiten [4]) erscheint

[1]) Merk. I. (1773) S. 62.
[2]) Akad. Ausgabe I, 3; 147.
[3]) Merk. I. (1774) S. 287.
[4]) Gruber 19, 66.

die Wielandsche Forderung modifiziert und somit berechtigt: „Keine Episoden, keine Szenen zum Ausfüllen, keine Reden, deren Ende man mit Ungeduld herbeigähnt, keine Handlungen, die nicht zum Hauptzwecke arbeiten."

Im „Neuen Teutschen Merkur" erschien im Sept. 1792 ein äußerst merkwürdiger Artikel von A. Weinrich: „Über eine neue Art des Drama." Er sagt darin in der Hauptsache folgendes: das alte Drama führt uns eine Handlung vor, welche hauptsächlich durch Schürzung und Auflösung des Knotens und durch „lebhafte Äusserung der Karaktern und Leidenschaften" die gewünschte Wirkung (nämlich durch Gefallen nützlich auf das menschliche Herz zu wirken) hervorbringt. Im neuen Drama, für welches Weinrich die Bezeichnung rhapsodisches Drama vorschlägt, „müßten zwey oder mehrere Handlungen seyn", und die verlangte Wirkung müßte durch den Kontrast hervorgebracht werden, der an Stelle der Verwicklung und Lösung tritt, während lebhafte Äußerung der Leidenschaften auch in diesem neuen Drama eine zu erfüllende Forderung bleibt. Das Gesetz der drei Einheiten findet naturgemäß auf das rhapsodische Drama keine Anwendung. Dennoch ist es nach Weinrich keine willkürliche Zusammenhäufung von dramatischen Fragmenten, sondern ein Drama, denn „die Handlung ist eine einzige, wenn man sich einen einzigen Endzweck vorsetzt, wohin alle Mittel gehen, die man anwendet". Er glaubt, daß dieses neue Drama seinen Zweck schneller und vielleicht sicherer als das alte Drama erreicht; jedoch gibt er vorsichtigerweise zu, dies müsse doch erst ein meisterhafter Versuch im rhapsodischen Drama entscheiden. Schade, daß Weinrich uns nicht selbst mit diesem „meisterhaften Versuche" beschenkt und so alle Zweifel gelöst hat. Denn wenn diese Frage zu ihrer Beantwortung erst eines Versuches aus Meisterhand bedürfte, so würde sie wohl unbeantwortet bleiben, denn welcher Meister liehe wohl zu einer so unsinnigen Geschmacklosigkeit seine Hand? Und dazu bemerkt nun Wieland in einem mit W. unterzeichneten Zusatz des Herausgebers: „Indem ich eine nähere Untersuchung der neuen Erfindung, womit Herr W. die dramatische Kunst bereichert hat, andern überlasse, die dazu mehr Zeit und Beruf haben als ich, sey

mir erlaubt, ein paar Anmerkungen beyzufügen." Wieland geht also auf den Gedankengang Weinrichs gar nicht ein und erteilt ihm weder Lob noch Tadel. Durch seine Worte „die neue Erfindung, mit der Herr W. die dramatische Kunst bereichert", klingt es allerdings wie leise, versteckte Ironie. Aber wenn er weder „Zeit, noch Beruf hat", Dramentheorien zu erörtern, so ist daraus eben ersichtlich, daß ihn dieses Thema nicht sonderlich fesselt, daß ihm nichts daran gelegen ist. Nur da, wo er sich persönlich getroffen fühlt, da findet er Worte der Erwiderung. Weinrich hatte nämlich an einer Stelle seines Artikels gesagt: „Wie leicht Autorität auch einen sonst sehr richtigen Geschmack irreführen kann, sieht man daraus, daß selbst einer unserer größten neueren Kunstrichter behauptet hat, das Trauerspiel sey vollkommner in Versen als in Prosa." Wieland glaubte, er sei gemeint, und sagt darum im Zusatz, das sey allerdings seine Meinung immer gewesen, aber nicht „aus Ansehen von irgend jemands Person", sondern weil „Tragödie und Komödie immer für poetische Kunstwerke gehalten worden sind; und so lange sie das sind, wird die Versifikation an einem solchen Werke immer eine Vollkommenheit mehr seyn, an welcher, insofern wesentlichere Vollkommenheiten nicht darunter leiden, sich kein Mensch von Geschmack jemahls und ebensowenig stoßen wird, als, wofern der Dichter uns sonst zu täuschen und zu rühren, und der Schauspieler zu sprechen weiß, Täuschung und Rührung durch die Versifikation das geringste verlieren kann, wie die Erfahrung längst bestätigt hat". Es ist zu bedauern daß Wieland sich über den Zwischensatz, „insofern wesentlichere Vollkommenheiten nicht darunter leiden", nicht näher erklärt hat. Im allgemeinen also wünscht er als Sprache des Dramas Verse. Ganz scharf spricht er diese Ansicht noch einmal aus in den „Briefen an einen jungen Dichter" [1]). Er sagt dort: „Ich dinge (in der Tragödie) eine vollkommen ausgearbeitete, numerose, das Ohr immer vergnügende, nie beleidigende Versifikation mit ein. — Verse sind der Poesie wesentlich. Schwehrlich dürfte jemals einer, der eine Tragödie oder Komödie in schönen Versen machen könnte, so gleich-

[1]) Merk. III. (1782) S. 57.

gültig gegen seinen Ruhm seyn, lieber in Prose schreiben zu wollen. Ich dinge sogar den Reim ein." Auf diesen Ausspruch nimmt Schiller Bezug, wenn er im Vorwort zu Don Carlos[1]) sagt: „Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben seyn, oder es ist kein vollkommnes und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. Nicht als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Karlos in Jamben entworfen. Aber in reimfreien Jamben, denn ich unterschreibe Wielands zweite Forderung, daß der Reim zum Wesen des guten Dramas gehöre, so wenig, daß ich ihn vielmehr für eine unnatürliche Laune des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache, für einen armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklangs erkläre — in der Epopee versteht sichs und in der Tragödie." Also Wielands Einfluß auf die metrische Form des Don Carlos geht aus Schillers Worten deutlich hervor, freilich war dieser durchaus gegen den Reim[2]). Gottsched hatte reimlose Verse für die Komödie und die Tragödie für wünschenswert erklärt, denn hier seien sie weit natürlicher als Reime[3]). Sein Schüler Straube jedoch war der Ansicht, daß für die Tragödie der metrisch gereimte Vers anzuwenden sei, während für die Komödie Prosa angebrachter erscheine[4]). J. E. Schlegel tritt entschieden für Metrum und Reim, als notwendiges Erfordernis der Dichtung, ein[5]). Auch Breitinger sieht in dem Reim keine Unnatur. Den Einwand, in Wirklichkeit spreche niemand in Versen, weist er als unbegründet zurück; denn nach diesem Maßstab müßte die Poesie auf allen ihr eigentümlichen Schmuck und Reiz, als gegen den Ausdruck des gewöhnlichen Lebens verstoßend, verzichten, d. h., sie müßte aufhören, Poesie zu sein[6]). Wieland

---

[1]) Vgl. Schillers sämmtl. Schriften. Hist.-krit. Ausgabe von K. Goedeke V, 1; S. 3.

[2]) Vgl. auch Minor, Schiller II, 593.

[3]) Vgl. Braitmaier I, 128.

[4]) Vgl. ebenda I, 248.

[5]) Vgl. ebenda I, 250.

[6]) Vgl. ebenda I, 202.

steht also, was diese Frage anbetrifft mit den Schweizern und J. E. Schlegel gegen Gottsched.

Was Wieland im übrigen von der Sprache des Dramas wünscht und fordert, wird späterhin ausführlich darzustellen sein. Zunächst ist seine Stellung zu den Einheiten abschließend zu behandeln. Den wichtigsten Beleg liefert wohl die Stelle aus der schon erwähnten Besprechung des „Götz“ [1]), wo er meint, daß Aristoteles am Ende doch recht habe, daß seine Regeln sich viel mehr „auf Gesetze der Natur, als auf Willkühr, Convenienz und Beyspiele gründen, und mit einem Worte, daß sich ein sehr triftiger Grund angeben läßt, warum ein Schauspiel kein Guckkasten seyn soll“. Diesen „sehr triftigen Grund“ gibt uns Wieland auch an [2]): „Sobald ich ein Drama für die S c h a u b ü h n e schreibe, wird alles, was die Illusion hindert, zum Fehler. Schreib' ichs bloß für die Leser, so ist die Rede nicht von Illusion; dann ist dem Poeten, ebensowohl als dem Geschichtschreiber erlaubt, seine Leser von einer Handlung zu einer andern gleichzeitigen, oder von einem Orte zum andern fortzuführen, und mit gleicher Leichtigkeit Monate und Jahre, oder Gebürge und Meere zu überspringen.“ Wieland unterscheidet also scharf Bühnendrama und Lesedrama. Das Bühnendrama muß in uns „die dramatische Illusion“ hervorrufen, die vom Lesedrama nicht gefordert wird, und so braucht es in seiner Komposition nicht auf die Einheiten Rücksicht zu nehmen. So weit Wielands Stellung zu den Einheiten.

Es erscheint mir an dieser Stelle angebracht, Wielands Auffassung der Frage Genie und Regel überhaupt zu charakterisieren. Das Wesen des Genies ist wohl selten drastischer und anschaulicher geschildert worden als gerade von ihm [3]): „Junge, muthige Genien sind wie junge muthige Füllen; das strozt von Leben und Kraft, tummelt sich wie unsinnig herum, schnaubt und wiehert, wälzt sich und bäumt sich, schnappt und beißt, springt an den Leuten hinauf, schlägt vorn und hinten aus und will sich weder fangen noch reiten

[1]) Merk. II. (1774), S. 321.
[2]) Ebenda.
[3]) Merk. II. (1774) S. 323.

lassen. Desto besser! Denn wenn es, ut iniquae mentis asellus die Ohren sinken ließe und die Lenden schleppte, würde jemals ein Bucephalus daraus werden können? Praecipitandus est liber spiritus. — Da ist kein ander Mittel! Man muß die Herren ein wenig toben lassen; und wer etwan von ungefähr — denn sie meynen es selten so übel — von ihnen gebissen, oder mit dem Huf in die Rippen geschlagen wird, betrachte sich als ein Opfer für das gemeine Beste der gelehrten Republik und tröste sich damit, daß aus diesen nehmlichen wilden Jünglingen, so fern sie glücklich genug seyn sollten, in Zeiten auszutoben, noch große Männer werden können[1]); wiewohl dies freylich dem einen und andern schon mißlungen ist, und auch zuweilen fernerhin mißlingen dürfte." In einem Briefe an Zimmermann[2]) schreibt er am 24. April 1758: „Pour un génie comme le votre il suffit qu'il saisisse son sujet, qu'il le regarde de toutes faces, et qu'il ait devant soi quelque modèle excellent; — il en tire ou plutôt il en sent toutes les règles dont il a besoin, et il travaille après elles sans en avoir même des notions distinctes." Also das Genie braucht keine Regeln, um bewußt nach diesen zu schaffen. Es erfaßt den Gegenstand mit seiner genialen Kraft des Schauens, und damit kennt es von selbst alle Regeln. Ein gutes Muster kann ihm jedoch nur nützen; es fühlt aus diesem die Kunstregeln heraus und arbeitet unbewußt danach. Die Fehler, die das Genie in seinem ungestümen Drängen durch seine Regellosigkeit etwa begeht, nimmt er gerne mit in den Kauf; er will diese nicht kleinlich benörgeln, sondern die großen Schönheiten des Geniewerkes mit ganzer Freude genießen. „Voltaire s'est dégradé par beaucoup de choses dans mes yeux. Entre autre par sa manière impertinente de parler de Shakespeare. Vous connoissez sans doute cet homme extraordinaire par ses ouvrages. Je l'aime avec toutes ses fautes" [3]). Und nun folgt eine begeisterte Schilderung seiner Vorzüge. Ganz ähn-

[1]) Mit den letzten Worten meint er offenbar Goethe und erklärt so seine gutmütige Auffassung von dessen genialer, aber doch nicht ganz gerechten Verspottung seiner „Alceste" durch die Farce „Götter, Helden und Wieland".

[2]) Ausgew. Briefe I, 274.

[3]) Ausgew. Br. I, 271 ff.

lich sagt Mendelssohn im 84. Literaturbriefe: „Shakespeare ist zwar regellos, aber das vergessen wir leicht über seinen Vorzügen, vor allem über seiner unvergleichlichen Kunst Charaktere zu zeichnen. Das Genie kann den Mangel an Exempeln ersetzen, aber der Mangel des Genies ist unersetzlich“ [1]). — Wie weit steht Wieland in seiner Beurteilung über Gottsched [2]), der so pedantisch an der rein äußerlichen Regelmäßigkeit festhält, daß er z. B. von „Julius Cäsar“ nichts anderes zu sagen weiß als dieses: „Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der gesunden Vernunft als dieses Stück“ [3]). Shakespeare ist ihm wegen seines Mangels an Regeln eine „Ungeheuerlichkeit“ [4]). In dem erwähnten Briefe an Zimmermann heißt es dann weiter: „Malheur à celui, qui souhaite de la régularité à un génie d'un tel ordre, et qui ferme les yeux, ou qui n'a pas des yeux pour sentir ses beautés, uniquement parce qu'il n'a pas celle que la pièce la plus détestable de Pradon a dans un degré plus éminent que le Cid.“ (Wieland denkt offenbar an die drei Einheiten.) Er hält also das regellose Werk des Genies für wertvoller, als das regelmäßigste Stück des unbegabten oder doch nur mittelmäßigen Dichters, der die Regeln genau beobachtet. Niemals kann die genaue Kenntnis der Kunstregeln die geniale dichterische Begabung ersetzen“ [5]). „Ce n'est pas en mesurant exactement les proportions de l'Apollon Farnèce ou de la Vénus de Florence, qu'on devient grand statuaire.“ Daß aber gute Muster sehr wertvoll und nützlich sind, wird ausdrücklich anerkannt: „D'ailleurs il est d'un grand usage de se familariser avec les ouvrages des artistes les plus excellens. On y apprend ce beau idéal, que la nature elle même n'apprend qu'à un très-petit nombre d'élus.“ Selbst das Genie wird durch Beobachtung der Kunstregeln Wertvolleres und Vollkommeneres liefern, als wie wenn es regellos schafft. „Die Engländer haben alle Ursache an

[1]) Vgl. Braitmaier II, 82, 188.

[2]) Allerdings liegt auch ein beträchtlicher Zeitraum dazwischen.

[3]) Vgl. Braitmaier I, 138.

[4]) Vgl. ebenda I, 123.

[5]) Ausgew. Br. I, 271.

ihren Shakespeare stolz zu seyn", und seine besten Stücke mit allen ihren Fehlern, Absurditäten und Barbarismen den regelmäßigsten Stücken der Franzosen vorzuziehen. Indessen gestehen alle Kenner und Leute von Geschmack in England, daß ein Shakespeare, der in unsern Tagen mit gleichem Talente regelmäßige Stücke schriebe, wohl daran tun würde"[1]). Ganz ähnlich nennt Sulzer Shakespeare das größte dramatische Genie, meint aber, er sei noch größer, wenn er nach den Regeln gedichtet hätte[2]). Bei der Rezension des Don Carlos[3]) äußert Wieland: „Hätte Schiller unter Beobachtung der Regeln seinen Don Carlos geschrieben, so wäre daraus eben ein eigentliches in Plan und Ausführung regelmäßiges Trauerspiel geworden statt eines dramatischen Romanes, einer Reyhe von miteinander verknüpfter Dialogen." Darum kann auch die Lektüre des „Don Carlos" bei Wieland nur den heißen Wunsch auslösen, daß „der gute Genius der deutschen Schaubühne Herrn Schiller endlich einmahl eingebe, seinen eigenen Willen den Gesetzen des Aristoteles zu unterwerfen und uns mit einem Schauspiel zu beschenken, das jede Probe der Kritik aushalte." Wielands Standpunkt ist also im ganzen hier etwa übereinstimmend mit Gottsched, wenn dieser sagt: „Der nach der Empfindung urtheilende Geschmack ist unsicher und wie die Empfindung bei den verschiedenen Menschen verschieden; bei dem Urtheil nach den Regeln aber, die ja in der Vernunft und in der Natur der Dinge ihren Grund haben, muß nothwendig Übereinstimmung stattfinden"[4]). Seine langen Ausführungen über Alceste rechtfertigt er eben mit der Begründung, daß es notwendig sei „jungen Artisten an einem Modell — die Anwendung der Regeln zu zeigen, ohne die ein Genie irregeht, und der mittelmäßige Kopf unerträglich wird"[5]).

Es liegt in der Wielandschen Auffassung des Genies doch eine größere Wertschätzung, als sie aus den Worten Gottscheds klingt,

[1]) Merk. II. (1774) S. 325.
[2]) Vgl. Braitmaier II, 70.
[3]) Merk. Sept. (1787) S. 183.
[4]) Braitmaier I, 93.
[5]) Merk. I. (1773), S. 223.

wenn dieser sagt: „Die poetische Anlage ist gleichsam ein selbstgewachsener Baum, der nur ungestalte Äste und Reiser hervorsprosset. Daher ist für angehende Dichter Anleitung und Unterweisung in den Regeln der Kunst unerläßlich“ [1]).

In den Abderiten [2]) sagt Wieland: „Die wahren Regeln der Kunstwerke können nie willkührlich seyn.“ Der Dichter muß sich also nicht einer jeden Regel fügen; verbindlich sind für ihn nur solche die sich als natürliche Forderung ganz von selbst aus dem Wesen der Sache ergeben. Solche Regeln sind z. B. die Einheiten (nur für das Bühnendrama), weil ohne sie die dramatische Illusion nicht zustande kommen kann. Auch Gottsched sagt in seiner Krit. Dichtk., ein Stück könne ohne die Beobachtung der Einheiten nicht gut sein, weil diese Regeln nicht willkürlich, sondern in der Natur gegründet seien [3]). Aber er hängt doch viel engherziger und kleinlicher an den Regeln als Wieland, wenn er meint: „Ohne die Beobachtung der Regeln kann ein Dichter nichts Gescheites, Ordentliches und Angenehmes hervorbringen“ [4]). Ebenso ist für Breitinger Regelmäßigkeit zunächst ein unumgängliches Erfordernis; später übernimmt er dann von Dubos den Satz, daß oftmals ein Gedicht, das zwar gegen die Kunstregeln verstoße, sich aber durch Erfindung oder Einzelschönheiten auszeichne, weit mehr gefalle als ein regelmäßiges, das solche entbehre [5]). Es finden sich keine Belege, aus denen zu ersehen wäre, welche Kunstgesetze Wieland außer den Einheiten als „natürliche Forderungen“ aufgefaßt wissen will. Im Merkur (Juli 1795, S. 322) heißt es nur ganz allgemein: „Wie jedes Naturwerk nicht von menschlicher Urtheilskraft die Regel annimmt, nach welcher es von derselben klassifiziert und gewürdigt seyn will, sondern ihr vielmehr die Regel giebt, nach welcher sie es klassifizieren und würdigen soll, so darf auch

---

[1]) Braitmaier I, 99.
[2]) Gruber 19, 66.
[3]) Braitmaier I, 106.
[4]) Ebenda I, 107.
[5]) Ebenda I, 218.

das Kunstwerk, welches denn ein Naturwerk des menschlichen Geistes ist, die Regel nicht nehmen, sondern muß sie geben“ [1]).

Welche Anforderungen stellt nun Wieland an die Sprache des Dramas? Daß er ihre Vollendung in der Versifikation erblickt, habe ich schon auseinandergesetzt. Außerdem verlangt er in den schon zitierten „Briefen an einen jungen Dichter“ für die Tragödie „eine ganz reine, fehlerlose, immer edle, immer zugleich schöne und kräftige, niemals weder in die Wolken sich versteigende noch wieder zur Erde versinkende Sprache“. Dem jungen Patrizius aus Abdera wird auf seine dahinzielende Frage die Antwort [2]): „Ich fordere von ihm (dem Tragödiendichter) eine schöne und ohne Ängstlichkeit mit äußerstem Fleiße polirte Sprache; einen immer warmen, kräftigen Ausdruck, einfach und erhaben, ohne jemals zu schwellen noch zu sinken, stark und nervig, ohne rauh und steif zu werden, glänzend, ohne zu blenden; wahre Heldensprache, die immer der lebende Ausdruck einer großen Seele und unmittelbar vom gegenwärtigen Gefühl eingegeben ist, nie zu viel, nie zu wenig sagt, und, gleich einem dem Körper angegoßnen Gewand, immer den eigenthümlichen Geist des Redenden durchscheinen läßt.“ Wieland ermahnt den Dramatiker immer wieder, seinen Stil sorgfältig zu feilen. So wünscht er gelegentlich einer Kritik der Stücke Geblers [3]) sehr, „daß der Herr Verfasser bey einer neuen Auflage hinlängliche Aufmerksamkeit darauf möchte wenden können, dem Styl hie und da eine gewisse Härte und überhaupt dem Colorit seiner Gemählde das Trockene und Herbe zu benehmen“. Wie er sich selbst bemühte, einen glatten schönen Stil zu schreiben, geht aus einem Schreiben an Zimmermann hervor [4]). der an seinem „Cyrus“ mancherlei aus-

[1]) Obwohl der Aufsatz nicht von Wieland, sondern von Fr. v. Oertel geschrieben ist, glaube ich dennoch zu dessen Benutzung als Quellenmaterial berechtigt zu sein. Wieland nimmt nämlich zu dem Aufsatz Stellung, indem er in einer mit W. unterzeichneten Fußnote tadelt, was ihm nicht gefällt. Wenn er also zu den in Frage stehenden Äußerungen nichts zu bemerken hat, so will er dadurch augenscheinlich seine Auffassung mit der v. Oertels identifizieren.

[2]) Gruber 19, 67.

[3]) Merk. II. (1773), S. 214.

[4]) Ausgew. Br. II, 11.

zusetzen gefunden hatte: „Ich kann von Ihren Remarks noch nicht wegkommen. Ich muß mich ein bischen lustig über Sie machen; dieses ist die kleinste Strafe, die ich Ihnen dafür anthue, daß Sie in fünf Bogen Versen, an denen ich mich halb zu Tode gearbeitet habe, um sie korrekt zu machen, einen ganzen Bogen voll Fehler wider die ersten Regeln der Rhetorik und Sprachschnitzer gefunden haben." Gelegentlich seiner Kritik der „Alceste" von J. U. König wiederholt er noch einmal die Forderung des sorgfältigen Stiles[1]): „Noch immer lassen sich die meisten Leser mit wenigem abfinden, und wie wenig sind der Dichter, welche mehr von sich selbst verlangen, als die Leser, und die nicht zu ungeduldig oder träge sind, die Feile so lange zu gebrauchen, bis alles teres atque rotundum ist!" Er kritisiert nun den Stil Königs im einzelnen und schlägt an mehreren Stellen selbst Verbesserungen vor; z. B. sagt er zu den Versen Königs:

„Mich hierin selber zu bezwingen,
Das muß mein größter Sieg für diesmal seyn,"

„hierin" und „für diesmal" sind sehr entbehrliche Bestimmungswörter, welche den Vers und die Sprache schleppend machen." Er schlägt dann folgende Veränderung vor:

„Mich selber zu bezwingen,
Soll meiner Siege größter seyn."

Die „Medea" des Herrn Gotter ist nach Wielands Beurteilung dessen dramatisches Meisterstück „in der künstlichen Einrichtung des Planes und der erhabenen Einfalt der Sprache"[2]). Von den Thomsonschen Trauerspielen sagt er, daß sie wegen ihrer „pompösen Sprache" nur schwache Wirkung tun[3]). Nachdem Wieland in der „Abhandlung über die Schönheiten des Noah" die Auffassung bekämpft hat, daß das Epos eine „hochtrabende Schreibart" haben müsse, verlangt er von der Poesie im allgemeinen (also auch vom Drama), daß ihre Sprache natürlich sei, stets den Gedanken entsprechend. Wenn ein Poet diese

[1]) Merk. IV. (1773), S. 69, 72.
[2]) Merk. III. (1775), S. 277.
[3]) Merk. IV. (1775), S. 272.

Kunst versteht, so werden seine Gedanken nie „in die Ausdrücke maskiert zu seyn scheinen, starke Gedanken werden nie in einer See von Worten schwimmen, er wird nie fliegen, wo er gehen soll, und nie sich im Staube wälzen, wenn die Anstrengung der feurigsten Einbildungskraft nöthig war“[1]).

Den größten und augenscheinlichsten Fehler am „Götz“ sieht Wieland in der häufigen Vermengung der Sprache aus den Zeiten Maximilians mit der Josefs II., „welche desto auffallender ist, da der Verfasser affektiert hat, Götzen selbst meistens eben so reden zu lassen, wie er in seiner von ihm selbst verfaßten Lebensgeschichte spricht, so z. B. die Wendung: „Meine Rechte, obgleich im Kriege unbrauchbar, ist gegen den Druck der Liebe nicht unempfindlich.“ Wieland fährt dann fort: „Es wäre leicht, eine Menge solcher Stellen auszuzeichnen, die mit der naiven aber ungeschliffenen und von unserer heutigen himmelweit abgehenden Sprache den seltsamsten Kontrast machen“ [2]). Wieland verlangt nicht von dem dramatischen Dichter, daß er die Sprache der Zeit reden lasse, in der sich die Handlung abspielt; er tadelt nur die Vermischung, das Herausfallen aus der Rolle. „Es ist freylich noch keinem unserer Dichter in Europa eingefallen, daß ein dramatischer Autor, der seine Personen aus dem dreyzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert nimmt, sie nach der Sprache dieser Zeiten reden lassen müsse. Aber wenn er (Goethe) nun ja seinem Stücke eine besondere Energie dadurch zu geben glaubte, so hätte er wenigstens alle seine Personen, jeden nach seiner Art (denn freylich sprachen auch damals die Bischöfe und die Hofleute feiner als Bauern, Zigeuner und der Wirt in der Herberge zu Schwarzenberg) sich durchgängig so ausdrücken lassen sollen, wie man unter Kayser Maxen zu reden pflegte“ [3]). Hieraus ergibt sich auch zugleich, daß Wieland eine individuelle Sprache vom Dichter verlangt. Im Hinblick darauf entschuldigt er die Derbheiten, die sich im „Götz“ finden: „Die Shakespearische Manier, in welcher der Dichter ge-

[1]) Akad. Ausgabe I, 3, 299 ff.

[2]) Merk. II. (1774), S. 332.

[3]) Merk. II. (1774), S. 332. Der Vorwurf Wielands ist nicht berechtigt, denn auch die anderen Personen im „Götz“ reden archaistisch.

arbeitet hat, brachte es mit sich, auch Personen von den niedrigsten Klassen aufzuführen, und diese mußten nun wohl freylich ihre eigene Sprache reden“ [1]). Auch J. E. Schlegel lobte an den Helden der englischen Stücke die naturwahre Sprache, „daß sie sich also in der leidenschaftlichen Erregung ganz gehen lassen und auch gemeine Schimpfreden und Flüche ausstoßen, wie es die freie und rohe Jugend an sich hat“.

Eine Stelle im „Götz“ erregt Wielands Wohlgefallen in besonderer Weise. Maria und Sickingen sind eben fort. „Ich trieb sie“, sagt Götz, „und da sie geht, möcht ich sie halten. Elisabeth du bleibst bey mir.“ „Bis in den Tod,“ antwortet diese. Darüber bemerkt nun Wieland: „Dieses einzige Wort, in der Situation, in dem Augenblick, wo es gesagt wird, ist unendlich mehr als alle die schönen Tiraden, die der beste französische Poet sie hätte herdeklamieren lassen.“

Ich setze diese Stelle her, gerade weil Wieland sowohl in der „Clementine“ als auch in der „Joh. Gray“ keinem französischen Poeten an langen Tiraden nachsteht und uns oft unerträglich damit langweilt.

Sehr häufig spricht Wieland vom Dialoge. In einem Briefe an Gebler [2]) tadelt er, daß im fünften Aufzuge der „Versöhnung“ der Dialog nicht belebt genug sei. An ebendenselben schreibt er [3]) über dessen Stück „Thamos“: „Ihrem ägyptischen Helden sehen wir mit Verlangen entgegen. — Lassen Sie sich (ich bitte Sie bey allen Göttern des Parnasses) den Dialog hauptsächlich empfohlen seyn. Je wärmer und rapider dieser ist, je größer ist die Wirkung, die er tut.“ Muster des Dialogs findet er bei Euripides. In seinem „Grundriß und Beurteilung der Helena des Euripides“ [4]) sagt er: „Euripides geht in der Art, wie Helena ihren Gemahl von ihrer ver-

[1]) Jedoch tadelt er Stellen in Weidmanns „Befreitem Wien“ (Merk. IV. [1775] S. 272): „Scherze, wie folgen, mögen dem Verfaßer natürlich seyn: „Ich sehe dich einmal wie ein Spanferkel am Spieße stecken“ oder „Ich bin ohne Erlaubniß der Gesetze auf die Welt gekommen“.“

[2]) Denkw. Br. I, 16.

[3]) Denkw. Br. II, 20.

[4]) Attisches Museum II. Bd. 2. Heft.

zweifelten Lage unterrichtet (sie ist in der Gewalt des Königs, der sie zwingen will, seine Gemahlin zu werden; das Leben des Menelaus selbst ist gefährdet) mit so viel dramatischer Feinheit zu Werke, daß ich angehenden Tragödiendichtern das Studium dieser Szene in Ansehung der unter so viel Natur versteckten Kunst des Dialogs nicht genug empfehlen kann." Besonders bewundert Wieland die Kunst der individuellen Sprache und Charakteristik in der Szene, wo Menelaus und Helena Theonoe bestürmen, zu ihrer Rettung behülflich zu sein: Helena kniet, bittet, fleht mit Gründen, die aus Weibesherz kommen und geeignet sind, die Seele einer Frau zu rühren. Menelaus spricht als Mann und Held, ruhig, gefaßt, entschlossen; er bittet nicht um Mitleid, er verlangt sein Recht. Ebenso ist ihm der 3. Akt wieder mustergültig für den Dialog. „Ich kann nicht umhin, jungen Dichtern, die sich den dramatischen Musen widmen, nochmahls zu empfehlen, den Euripides, den ich für den größten Meister in der Kunst des Dialoges halte, so lange zu studieren, bis sie ihm die seinige abgesehen und von ihm gelernt haben, Reden und Gegenreden, dem Charakter Geschlecht und Stand, den offenbaren oder geheimen Absichten, der gegenwärtigen Stimmung des Redenden und dem Erforderniß des Moments, kurz, allem was ihnen die größte Bestimmtheit giebt, so richtig anzupassen und so geschickt in einander zu fügen, daß die Natur selbst alles eingegeben zu haben scheine, und der Hörer oder Leser keinen Augenblick in dem Gefühl der Unmöglichkeit gestört werde, daß die Redenden etwas anderes, oder das Gesagte auf eine andere Art hätten sagen können." Also nochmals Forderung der Natürlichkeit und individuellen Verschiedenheit.

Monologe sind nach Wieland statthaft. Er spricht sich sogar in dieser Beziehung lobend über den „Clavigo" aus[1]). Ganz

[1]) Merk. IV. (1774), S. 238: Dichtkunst u. Schöne Lit. Im Gegensatz zu B. Seuffert, dem die Autorschaft Wielands als zweifelhaft erscheint (der Artikel ist nämlich nicht unterzeichnet), bin ich geneigt, den Artikel als sicher von Wieland herrührend anzunehmen. Nachdem ich die Wielandschen Artikel in sämtlichen Merkurbänden durchgesehen hatte, nahm ich den fraglichen Artikel noch einmal zur Hand und hatte beim Durchlesen den ganz bestimmten Eindruck, die sichere

anders Gottsched in seiner Krit. Dichtk., wo es heißt: „Monologe sind ganz gegen die Wahrscheinlichkeit. Niemand redet mit sich selbst außer im höchsten Affekte und da nur wenige Worte. Somit muß

Empfindung, daß er von Wieland geschrieben sein müsse. Aber ich bin mir natürlich bewußt, daß in diesem Falle „Gefühl nicht alles ist", und daß Gefühle nicht dazu taugen, eine Behauptung zu beweisen. Ich habe daher, abgesehen vom Gesamteindruck, die einzelnen Stellen herauszufinden gesucht, die diesen Eindruck in mir hervorgerufen haben müssen. Es sind folgende: „Am innigsten rührt die Verzeihung" (Zweck der Tragödie nach W. ist, zu rühren) — „Der Affekt ist hier so steigend vorgestellt worden" — „Im 4. Akt keimt und reift Clavigos Untreue" — „Am meisten sieht man die Kunst des Dichters in der stufenweisen Ankündigung von Clavigos neuer Untreue" — (Es ist gerade die stufenweise Steigerung des Affekts, die W. immer und immer wieder fordert, von der er in seinen Alceste-Briefen voll Bewunderung spricht, und die er in seiner Singspieltheorie so scharf betont) — „Weislingen ist zwar ein gemilderter Bösewicht, aber seine Schwächen sind keine liebenswürdigen Schwächen" — (Ws. Neigung, das Krasse, Häßliche zu mildern; vgl. seine Anm. zu „Macbeth") — „Clavigos Schicksal ist es übrigens nicht, das unsere meiste Theilnehmung fesselt. Ein zweydeutiger, unentschlossener Charakter, ein kalter Raisoneur, wie er ist, kann kein mächtiges Interesse hervorbringen." (Aus demselben Grunde kann Weißlingen nach Wieland kein Interesse erregen. Merk. II. (1774) Miscellaneen: „Mir fällt nicht ein zu wünschen, daß der Dichter uns rührende Auftritte von innerlichem Kampfe der Liebe zu Adelheid mit Tugend und Ehre in dem schalen Herzen dieses Höflings hätte geben sollen. Dann hätte Weißlingen ein anderer Mann seyn müssen. Bey diesem verlohnte sichs der Mühe nicht.") — „Der Heroismus des Beaumarchais bleibt der wichtigste Teil des Dramas, und er würde unsere ganze Bewunderung haben, wenn seine Rachsucht nicht zu schauderhaft wäre." (Das entspricht wieder ganz der Wielandschen Auffassung, denn das Drama soll ja vor allem das Heroische der Tugend darstellen und uns so zur Bewunderung hinreißen; in dem einschränkenden Wennsatze zeigt sich wieder die alte Neigung W.s, die Leidenschaft nicht im höchsten Affekt, sondern stets gedämpft, abgeschwächt darzustellen. Es war früher ausführlicher davon die Rede. Übrigens schreibt Wieland am 15. August 1774 an Jakobi: „Die Verwandlung des Herrn Beaumarchais in einen Kannibalen finde ich sehr unglücklich. Das Gemälde seiner Wuth, seines Rachdurstes im 4. Akt ist Shakespeares würdig, wenn die Rede von der Wuth eines Irokesen wäre." [Fr. H. Jakobis auserlesener Briefwechsel. Leipzig 1785, I, 176.]) Und endlich noch folgende Stelle: — „nicht daß die einfache Geschichte mit unnöthigen Dichtungen überladen, aber doch daß aus der Erziehung der Franzosen so viel Züge, Wendungen, Gedanken, Sentiments gezogen würden, als die dra-

sich der Dichter vor Monologen sehr hüten“ [1]). Nicolai in seiner „Abhandlung vom Trauerspiel“ erklärt sich für den Monolog mit folgender Begründung: Die Handlung der Tragödie muß allerdings auch wahrscheinlich, aber vor allem rührend sein, und im Konfliktfalle hat der Dichter letzteres vorzuziehen. Es ist zwar wahrscheinlicher, wenn der Held seine geheimsten Gedanken einem Vertrauten mitteilt, aber viel rührender, wenn er sie in einem Monologe ausspricht [2]). Was Lessings Stellung zu dieser Frage anbetrifft, so ist zu sagen, daß die allgemeine künstlerische Wertung und Verwendung des dramatischen Monologes in seinen Jugenddramen eine ganz andere ist, als in seinen späteren Dramen. Dort war er in den meisten Fällen dramaturgischer Notbehelf im Dienste der französischen Ortseinheit und der Szenenverknüpfung, hier hat er meistens eigene innerliche Bedeutung für Handlung und Charakteristik [3]).

Im Jahre 1774 schrieb Klopstock in seiner „Gelehrtenrepublik“: „Es war einmal ein Mann, der viel ausländische Schriften las und selbst Bücher schrieb. Er ging auf den Krücken der Ausländer, ritt bald auf ihren Rossen, bald auf ihren Roßinanten, pflügte mit ihren Kälbern, tanzte ihren Seiltanz. Viele seiner gutherzigen und unbelesenen Landsleute hielten ihn für einen rechten Wundermann. Doch etlichen entgings nicht, wie es mit des Mannes Schriften eigentlich zusammenhinge; aber überall kamen sie ihm gleichwohl nicht auf die Spur. Und wie konnten sie auch? Es war ja unmöglich, in jeden Kälberstall der Ausländer zu gehen.“ Dieser maßlos schroffe Angriff Klopstocks muß hinsichtlich seiner Berechtigung geprüft werden,

---

matische Illusion erfordert, wird jeder erwarten.“ (Das Verdrängen der Episoden, — denn das meint W., wenn er sagt, „unnöthige Dichtungen“ — stimmt ebensosehr mit seiner eigentümlichen Auffassung über diesen Punkt zusammen, wie der Ausdruck „dramatische Illusion“ Wielands ureigenster Ausdruck ist, den er immer und immer wieder gebraucht.) — Das sind die Einzelheiten, die mich zu meiner Auffassung veranlaßt haben, und die, soviel ich ersehe, auch wohl geeignet sind, diese einigermaßen zu begründen.

[1]) Vgl. Braitmaier I, 125.

[2]) Ebenda II, 246.

[3]) Fr. Düsel, Der dramat. Monolog in der Poetik des 17. u. 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings, Hamburg u. Leipzig 1897, S. 74.

indem ich Wieland, soweit das Drama in Betracht kommt, in dem Verhältnis zu seinen Vorlagen zu betrachten versuche. Es muß zugestanden werden, daß Wieland in bezug auf neue, ihm eigens zugehörige Motive und starke künstlerische Gestaltungskraft eigentlich recht arm war. Wieland ist nicht originell. Nicht allein wählt er sich meist Stoffe, die schon verschiedentlich oder wenigstens einmal vor ihm von einem anderen Dichter behandelt sind, sondern es mangelt ihm auch die starke Persönlichkeit, die Kraft, neu, selbständig, seiner Persönlichkeit entsprechend zu gestalten, sodaß das Entstehende eben eine Nachahmung der Vorlage, nicht aber etwas Neues, ihm Zugehöriges wird, das den Stempel seiner Persönlichkeit trägt[1]). Daß Wieland sich seiner Schwäche bewußt war, geht aus seinem freimütigen Eingeständnis gegen Gruber (seinen Biographen) hervor: „Soll ich recht ehrlich und aufrichtig reden, so muß ich sagen, daß der gute Alte (Bodmer) als Dichter wie ein Nachtrabe stahl. Mein eigenes Talent zum Stehlen entwickelte sich denn auch bei ihm, und wenn ich's ihm nicht zuvorthat, hab' ich's ihm wenigstens gleichgethan."[1]) Klopstocks Angriff richtete sich hauptsächlich gegen Wielands erzählende Dichtungen, denen er seine bezeichnende Stellung in der Literatur verdankt, kann aber auch sehr wohl für „Joh. Gray" und „Clementine von Poretta" gelten. Bei dem ersten Stück wurde die Vorlage (Nicolas Rowe) oft wörtlich übersetzt, und zwar — ohne irgendeine Angabe der Quelle. Das letztere war bei weitem das Schlimmere. Wieland war hier geradezu unehrlich. Denn so bekannt und gelesen war Rowe denn doch nicht, daß ihm die Quellenangabe als überflüssig hätte erscheinen können. Weit eher hätte er das bei der „Clementine" tun können. Denn wer kannte und las damals nicht Richardsons Romane! Trotzdem setzt er unter den Titel: Ein Drama, aus Richardsons Geschichte Sir Carl Grandisons gezogen. Freilich hatte er unterdessen fühlen müssen, wie scharf und schneidig Lessings Waffen waren. Dieser hatte seine „Joh. Gray" im 63. und 64. Literaturbriefe schonungslos zerzaust, seine voll-

[1]) Vgl. R. Ischer, Kleine Studien über Wieland, Beilage zum Jahresbericht des städt. Gymnasiums in Bern, 1904, S. 32, 33.

kommene Abhängigkeit von Rowe und seine oft wörtliche Übersetzung dargelegt. Zum Beweise führt Lessing Stellen aus Rowe an und stellt sie der Wielandschen Bearbeitung gegenüber. So z. B. lautet die Stelle in II, 3:

Was müßte meine Mutter seyn,
Eh mir der Thron gebührte?
(Lady Suffolk): Deine Mutter!
Und stolzer auf den Titel deiner Mutter,
Als auf den Ruhm, die glänzendste Monarchin
Der ganzen Welt zu seyn! —

Im englischen Original:

Ev'n yon my gracious mother, what must you be
Ere I can be a queen? —
(Lady S.): Thy mother; fonder of that tender name
Than all the proud additions pow'r can give.

Gruber, der begeisterte Biograph Wielands, teilt nur schonungsvoll mit[1]), der Dichter habe Rowe „ein wenig auffallend benutzt", und beeilt sich, dies mit der großen Hast und der Angewohnheit aus der bei Bodmer verlebten Züricher Zeit zu entschuldigen.

Wenn Fischer[2]) sagt, Wieland habe Rowe mit allen Motiven herübergenommen, so ist das nicht richtig. Hätte er das getan, dann hätte Lessing die Ausschaltung der Pembroke-Episode nicht zu tadeln gehabt.

Der Klopstocksche Angriff geht mit Recht auch gegen „Clementine" insofern Wieland auch aus Richardson wörtlich übernimmt. Josef Ettlinger kennzeichnet Wieland in seinem Verhältnis zu Richardson in seinem Aufsatze: „Clementine von Poretta und ihr Vorbild"[3]). Viele Stellen sind nur ganz geringfügig abgeändert, sodaß Ettlinger wohl recht haben kann, wenn er meint, sie seien aus dem Gedächtnis

[1]) Gruber 50, 252.
[2]) a. a. O. S. 28.
[3]) Zeitschr. f. vgl. Liter. Gesch., N. F. 4, 434 ff.

unter dem frischen Eindruck der Lektüre niedergeschrieben worden. Eine große Anzahl von Stellen führt Ettlinger an, die geradezu übersetzt sind, oft so wörtlich, daß ein schlechtes Deutsch entsteht. So übersetzt Wieland z. B. V, 5: „Ich werde stets um das andere Jahr wechselweise in Italien und England mit meiner Clementine glücklich sein", aus dem Englischen: „Every other year I am to be happy with my Clementine in England." Ettlinger hat die Stellen, die wörtlich oder teilweise wörtlich entlehnt sind, übersichtlich zusammengestellt. (Er zitiert Richardson in der dritten Londoner Ausgabe (1754) und Wieland nach der Göschen-Ausgabe (1798) Supplementband 5).

Aber nicht zutreffend ist der Angriff Klopstocks in dem Sinne, als ob Wieland seine Vorlage verschwiegen hätte. Dieser hat sich eine unehrliche Arbeit seit Lessings bitterem Spott nie wieder zu schulden kommen lassen. Bei späteren dramatischen Werken spricht er sogar auffallend viel von seinen Vorlagen, informiert uns genau über seine Quellen, sagt ausdrücklich, was er übernommen hat, zählt auf, was sein Eigentum ist, gibt die etwa vorgenommenen Veränderungen an und begründet diese. Man hat oft den Eindruck, als ob er der Kritik habe zuvorkommen wollen. So sagt er im Vorberichte zu Pandora ausdrücklich, daß er „die Idee dieser dramatischen Kleinigkeit und einige Szenen aus der „Boete de Pandore" von Le Sage übernommen habe". Seine Stellung zu Euripides hat Wieland in den schon mehrfach erwähnten „Briefen über das deutsche Singspiel Alceste" bis in alle Einzelheiten gekennzeichnet. Er stellt Szene für Szene seine „Alceste" der des Euripides gegenüber und begründet seine Abweichungen. Er bespricht die Bearbeitungen der Alceste, die ihm bekannt sind, im Merkur 1773, IV (Miscellaneen). Auch im Vorberichte zu „Rosamunde" (1778[1]) spricht Wieland ausführlich von seinem Quellenmaterial und den ihm bekannten Bearbeitungen.

Was er im „Nachtrag zur Geschichte der schönen Rosamunde" sagt[2]), ist von grundlegender Bedeutung für seine Stellung zur Ge-

[1]) Gruber 26, 5 ff.

[2]) Ebenda 197 ff.

schichte. Die Frage, wie hat sich der Dramatiker, der Dichter überhaupt, zur Geschichte zu stellen, beantwortet Wieland so: „Was gehen den Dichter die historischen Umstände einer Begebenheit an? Bei ihm ist die Frage nie, wie eine Sache sich würklich zugetragen, sondern wie sie sich hätte zutragen müssen, um so angenehm, unterhaltend oder rührend zu seyn, als es sein und des Lesers Interesse ist, sie zu machen." In seiner Kritik des „Clavigo"[1]) bespricht er die Punkte, in denen Goethe von der Geschichte abgewichen ist, und erklärt sich damit einverstanden. Indessen hat Wieland nicht immer die Auffassung gehabt, daß der Dichter vollkommen unabhängig von der Geschichte sei und mit den historischen Begebenheiten nach seinem Belieben schalten und walten dürfe. Im Vorbericht zu „Joh. Gray" (1762) sagt er ausdrücklich, daß er seine Kenntnis über den Charakter und die Geschichte der Heldin aus Burnets „Geschichte der Kirchenverbesserung in England" geschöpft habe, und daß „es ihm nicht eingefallen sei, den Charakter der Heldin zu verschönern". Im Vorberichte zu demselben Stücke (1770) sagt er noch einmal: „So wie sie ist, ist sie historisch." Und ebenda heißt es: „Billige Leser werden nicht vergessen, daß die Personen des Stückes historisch sind, daß man ihnen die sentimens geben mußte, welche sie würklich gehabt haben." So entschuldigt Wieland das, was in seinen Augen der größte Fehler des Stückes ist, „die etwas zu hoch getriebene Religionsparteilichkeit, womit einige der Personen gegen die Gegenpartey deklamieren." Daraus geht also hervor, daß sich Wieland zu keiner Abweichung von der Geschichte berechtigt glaubte. Erst späterhin hat sich dann seine Auffassung geändert. Vielleicht ist diese Wandlung doch auf den Einfluß Lessings zurückzuführen, der dem Dichter das Recht gibt, die Geschichte so zu benutzen, wie es seine Zwecke erfordern. Auch die Schweizer hatten in ihren kritischen Schriften ja schon diese Auffassung vertreten. Bodmer hatte in den „Poetischen Gemälden" gefordert: „Der Dichter muß die unvollkommenen Charaktere, die er in der Historie findet, mittelst Zusätze, Absätze, Zusammensetzungen seiner Absicht gemäß aus-

[1]) Merk. IV. (1774) S. 238.

arbeiten“ [1]). Auch Gottsched nimmt der Moral zuliebe hier einen freien Standpunkt ein. In den Beiträgen V, 4 heißt es: „Der Dichter braucht sich nicht genau an die historische Wahrheit zu halten. Da die moralische Lehre die Hauptsache, die Fabel nur Mittel zu ihrer Veranschaulichung ist, so hat sich natürlich der historische Stoff nach den Erfordernissen der Veranschaulichung dieser Moral zu richten“ [2]). J. E. Schlegel sieht das Ideal für die Behandlung historischer Charaktere in Shakespeare, der die bekannten Züge seiner Helden treu wiedergibt und doch in der Detailausführung originelle Kühnheit zeigt [3]).

Um Wielands Wesen als Dramatiker recht zu erfassen, muß noch die Frage aufgeworfen werden: warum hat er produziert? Was drängte ihn zum dramatischen Schaffen?

In seinen „Sympathien“ sagt er: „Izo schreibt man, um sich gedruckt zu sehen, oder weil es Mode ist, oder weil einem die Finger jucken, oder weil man sonst nichts zu thun weiß. Ja, die meisten treibt der Hunger oder eine schändliche Gewinnsucht, und weil sie sonst nichts ordentliches gelernt haben, so sind sie Schriftsteller. So weit wird der Mißbrauch in der Usurpation des Rechts zu schreiben getrieben, welches ein Vorrecht der grossen Geister seyn sollte, welche die Natur dazu ausgerüstet hat, die moralische Welt zu erleuchten.“ Mit diesem ausgesprochenen Zwecke hat Wieland seine beiden dramatischen Versuche in Angriff genommen. Für die Stoffwahl waren dann irgendwelche äußere Umstände und Zufälle entscheidend. So hat ihn nach seinem eigenen Zeugnis die Genesung seiner schwer erkrankten Gattin zur „Alceste“ veranlaßt [4]). Zur Stoffwahl der „Clementine“ gelangte Wieland ganz natürlich durch die Lektüre des von ihm so sehr geschätzten Richardson. Außerdem mochte ihm, wie auch Ettlinger vermutet [5]), der Stoff durch die

[1]) Vgl. Braitmaier I, 178.
[2]) Ebenda I, 122.
[3]) Ebenda I, 284.
[4]) B. Seuffert, Wiel. höfische Dichtungen, Euphorion I. (1894), S. 529.
[5]) Zeitschr. f. vgl. Literaturgeschichte, N. F. 4, 434.

Analogie mit der Geschichte von Sofie Gutermanns Jugendliebe besonders nahe liegen. Ausführlich berichtet darüber Erich Schmidt [1]).

Von einem unbezwinglichen, innerlichen Müssen, von einem künstlerischen Drang, wie er z. B. Goethe zu allen seinen Produktionen trieb, von einem tiefen, starken Bedürfnis, ein Erlebnis, eine seelische Erschütterung künstlerisch zu gestalten, zu objektivieren, ist bei Wieland nicht die Rede. Und gerade darum, weil ihn die Stoffe nicht zur Gestaltung d r ä n g t e n, sind seine dramatischen Versuche so matt und farblos. Wieland hat eben nie „mit seinem Herzblut geschrieben", aber er k o n n t e dichten, weil er die Sprache so leicht und spielend beherrschte. Wie hätte er sonst wohl an Bodmer nach Bern schreiben können [2]): „Ich habe, um nicht ganz müßig zu seyn, eine Clementine verfertigt." Seine „Rosamunde" begann er, als die Aufforderung von Mannheim kam, er möge für die dortige Bühne eine Oper schreiben; wir wissen aus seinen Briefen an Jakobi und Frau von La Roche, wie sauer ihm ihre Vollendung wurde. Die „Pandora" wurde für die Weimarer Liebhaberbühne geschrieben [3]). Auch die Veranlassung zur „Wahl des Herkules" war eine äußerliche: der 17. Geburtstag seines Zöglings, des Erbprinzen von Sachsen-Weimar. Seuffert vermutet [4]), daß ihn das Beispiel Eschenburgs, der zum Geburtstag des Herzogs von Braunschweig (12. Jan. 1773) ein dramatisches Gedicht „Die Wahl des Herkules" verfaßt hatte, zu dieser Stoffwahl veranlaßt hat. In seinem „Urteil des Midas" wollte er sich für Klopstocks bösen Angriff in der „Gelehrtenrepublik" ein wenig rächen. Denn von unberufenenen Kunstrichtern spricht Wieland gern unter diesem Bilde. So sagt er in seiner „Abhandlung über das Singspiel" [5]): „Wer zweifelt daran, daß der Musikalische Geschmack zu gewissen Zeiten, oder bey einem gewissen Volke so verdorben seyn könne, daß die Meisten, v e r f ü h r t v o n d e n M i d a s s e n, die den Ton

[1]) E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, S. 47.
[2]) Ausgew. Br. II, 116.
[3]) Gruber 53, 6.
[4]) Euphorion I (1894) 530.
[5]) Merk. IV. (1775) S. 165.

angeben, das wahre Schöne nicht fühlen." Und wenn auch Wieland im „Vorbericht zu den Poetischen Schriften" 1761 sagt: „Von allen meinen Gedichten ist der unvollendete „Cyrus" das einzige, welches ich mit Absicht auf das Publikum geschrieben habe. Alle übrigen sind entweder nach der ersten Absicht für einzelne Personen oder in einer besondern Stimmung der Seele, wovon sie gewissermaßen mechanische Folgen waren, aufgesetzt worden", so kann dies ja auf seine dramatischen Versuche nicht bezogen werden, allenfalls vielleicht auf „Joh. Gray"; dieses Stück wäre demnach „als mechanische Folge" aus der überschwenglichen, schwärmerischen, seraphischen Stimmung der Jugendjahre heraus zu begreifen. Die „Clementine" kann schon deswegen hier nicht mit einbegriffen werden, weil sie in Prosa abgefaßt ist.

Wieland äußert sich wiederholt dahin, daß ihm die dramatische Produktion nicht leicht werde und daß ihm überhaupt die dramatische Begabung fehle. Die einzelnen Belege sind in der Schlußbetrachtung, wo von Wielands Selbstkritik die Rede ist, aufgeführt.

Über die Art seines Arbeitens sagt er einmal zu Böttiger[1]): „Die Art, wie ich arbeite, ist ungefähr der Arbeit eines Zeichners ähnlich, der nur immer Linien und Striche hinkritzelt, immer mit seinem Brote wegwischt, immer zusetzt und endlich doch etwas ganz Leidliches hervorgehen läßt. So wie ich etwas aus mir selbst produziere, so schreibe ich gleich aufs Papier. Aber mein Gedanke bildet und formt sich erst, indem ich ihn drei-, viermal und noch öfter umkehre, ausstreiche, drehe, wende. Daher nichts fürchterlicher als meine Brouillons."

Hiermit ist das Material, das die Quellen hergaben, zusammengebracht. Das Ergebnis ist in kurzer Zusammenfassung dieses: Ganz im Sinne seiner Zeit sieht Wieland im Dichter einen Moralisten. Zweck der Tragödie ist, die Tugend darzustellen und uns dadurch angenehm zu rühren und zur Bewunderung zu veranlassen. Erst in „Idris und Zenide" (1767) wird das „Ergetzen" als erste Pflicht der Musen bezeichnet. In jenem Briefe an Gebler (1775)

[1]) K. W. Böttiger: Literar. Zustände u. Zeitgenossen I, Leipzig 1838, S. 177.

wird dann auch „die Erschütterung" als dramatische Wirkung erwähnt. Ganz abweichend ist die Forderung, die Wieland in dem Briefe an Zimmermann (1759) stellt: „Erregung der Leidenschaften". Die dramatischen Einheiten erkennt er als in der Natur der Sache begründete Gesetze an, da ohne sie die dramatische Illusion nicht zustande kommt; dabei ist sein Standpunkt von 1760 weniger eng, als der von 1773 und 1774. Überhaupt ist die Beobachtung der Regeln für den mittelmäßigen Dichter unerläßlich, für das Genie nützlich, weil es ihm ermöglicht, noch Vollkommeneres zu leisten. Der Plan eines Dramas sei möglichst einfach: Episoden sind nicht einzuflechten. Ein gutes Drama muß in gereimten Versen geschrieben sein. Die dramatische Sprache soll einfach, natürlich und individuell sein. Auf den Dialog ist die größte Sorgfalt zu verwenden. Monologe sind statthaft. Es wird eine lebenswahre, psychologisch feine, individuelle Charakterzeichnung verlangt. Die dramatische Motivierung ist eine unbedingt zu erfüllende Forderung. Die historischen Tatsachen sind für den dramatischen Dichter bindend. Erst späterhin, vielleicht unter Lessings Einfluß, wird diese Auffassung dahin abgeändert, daß den Dichter die historischen Umstände „nichts angehen". Wieland schafft nicht aus einem inneren Müssen heraus, es drängt ihn nicht, ein großes seelisches Erlebnis dichterisch zu gestalten. Er produziert darum nicht leicht und rasch aus *einem* Gusse. Über den eigentlichen Kernpunkt des Dramas, über die Frage: Wie entsteht der tragische Konflikt, wie wird der Untergang des Helden herbeigeführt? hat Wieland theoretisch nichts geäußert[1]).

[1]) Das Lob, das Wieland der französischen klassischen Tragödie spendet (Merk. III. [1782], 83) muß hier doch berücksichtigt werden. Er sagt dort: „Ich wünsche, daß mir nur ein einziges gedrucktes Stück genennt werde, welches in allen Eigenschaften eines vortreflichen Trauerspiels (Sprache, Versifikation und Reim mit einbedungen) neben irgend einem von Racine stehen könne." Er stellt also den deutschen Dichtern die klassische Tragödie der Franzosen als ein bis jetzt unerreichtes Muster dar. Aber bei dem Aufkommen des bürgerlichen Dramas (des Rührstückes, der comédie larmoyante) erklärt er sich durchaus für dieses, weil uns „solche Stüke näher angehen und uns viel stärker interessieren, als die Atreus, Oreste, Mithridate, Rhodogune und ihres Gleichen" (Gruber 52, 84).

Das berechtigt fast zu der Behauptung, daß er dem Wesen des Dramas eigentlich nie nahe gekommen ist. Ob auf dem Boden seiner übrigen theoretischen Anschauungen ein echtes Drama, ein wahres Kunstwerk entstehen kann, und in welchem Verhältnis diese Anschauungen zu seinen praktischen Versuchen stehen, das muß der zweite Teil der Arbeit ergeben.

2. Die Wielandsche Singspieltheorie.

Wieland hat seine Singspieltheorie zusammenhängend in einer Abhandlung dargelegt „Versuch über das Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ [1]).

Wieland wünscht sehnlichst „die Gründung eines lyrischen Theaters“ (einer Oper). Er will der Schöpfer einer ganz neuen Art des Singspiels werden, welches im Gegensatze zu der prunkvollen Dekorationsoper der Italiener auf die Zuschauer wirkt durch die bloße Vereinigung von Poesie, Musik und Aktion. Die Vorschläge, die nun Wieland zur Neuschöpfung des Singspiels macht, sind im wesentlichen Gedanken, die schon Algarotti vor ihm ausgesprochen hatte [2]). Schon dieser hatte beklagt, daß man sich viel zu wenig „um eine gute Wahl des Sujets, noch weniger um die Übereinstimmung der Musik mit den Worten und ganz und gar nicht um die Wahrheit des Gesanges und Rezitativs, um die Verbindung der Tänze mit der Handlung und um die Schicklichkeit der Dekorationen bekümmerte“. Alle diese Übelstände, die zwar Algarotti schon hervorgehoben hatte, die aber immer noch bestanden, will Wieland in *seinem* Singspiel, das er aus diesem Grunde „eine neue Gattung“ nennt, abstellen. Er sagt, „Das Singspiel, insofern es ein dramatisches Werk ist, hat alle wesentlichen Eigenschaften eines solchen mit andern Arten von Schauspielen gemein.“ Was er also vom gesprochenen Drama ge-

[1]) Merk. III. (1775), S. 63; IV. (1775), S. 156.

[2]) Versuche über d. Architektur, Mahlerey u. musikal. Oper aus dem Italien. des Grafen Algarotti übers. v. R. E. Raspe, S. 220 ff.

fordert hat, das gilt auch vom Singspiel, dem gesungenen Drama. Durch den wesentlichen Umstand jedoch, daß die Sprache des Singspiels die Musik ist, ergeben sich noch ganz besondere Anforderungen, zunächst in bezug auf die Stoffwahl. Vorerst bemüht sich aber Wieland, das Singspiel gegen den Vorwurf der Unnatur zu rechtfertigen, da es mindestens ebenso natürlich sei, wenn die Menschen einander anfingen, als wenn sie im gesprochenen Drama „von ihren wichtigsten und geheimsten Angelegenheiten mit sich selbst oder ihren Vertrauten sprechen in Gegenwart einiger Hundert Zuhörer, die ihnen unmittelbar vor der Nase sitzen". Wieland steht also hier in schroffem Gegensatz zu Gottsched, der ein fanatischer Feind der Oper war und sie das ungereimteste Werk nennt, das der menschliche Verstand jemals erfunden. Nun kommt Wieland auf die Stoffwahl zu sprechen. Der Hauptgesichtspunkt ist dabei dieser: Es sind solche Stoffe zu wählen, die der musikalischen Behandlung fähig sind. Da die Musik die Sprache der Leidenschaften ist, so muß uns das Singspiel Leidenschaften darstellen. (Leidenschaften ist hier nicht im eigentlichen Sinne aufzufassen; Wieland meint Empfindungen, Gefühle, Bewegungen der Seele, wenn er sagt „Leidenschaften".)

1. Nicht „musikalische" und also für das Singspiel nicht geeignete Stoffe sind nach seiner Auffassung meistens die historischen. „Sobald das Subjekt politisch und der Held des Stückes ein Staatsmann ist, — werden weder Komponist, Sänger noch Zuhörer auf ihre Rechnung kommen." Der Dichter müßte also solche Stoffe, die sich vielmehr für das eigentliche Drama eignen, erst künstlich „musikalisch" machen durch episodische Liebesintriguen und sie so nur herabwürdigen. „Man lasse doch solche Stoffe für das Schauspiel." Gerade der Umstand, daß Wieland historische Stoffe ausgeschlossen wissen will, weil sie nicht geeignet seien, „Leidenschaften zu schildern", zeigt deutlich, in welchem Sinne Wieland hier „Leidenschaften" versteht. Denn historische Stoffe sind doch sehr wohl geeignet, uns Leidenschaften zu schildern, aber große, erschütternde Leidenschaften, die den Helden wie Sturmwind umbrausen, nicht rührende sanfte Stimmungen, zarte schmelzende Gefühle und Situationen, also „Leidenschaften" im Wielandschen Sinne. Und die zweite An-

forderung, die Wieland an den Stoff stellt, bestätigt meine Auffassung ausdrücklich.

2. Nicht alle Leidenschaften dürfen im Singspiel dargestellt werden. „Alle Gegenstände die keine gebrochenen Farben zulassen, alle wilden, stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen außer ihrem Gebiet. „Einen so sanften Tod als Alceste stirbt kann man schon singend sterben. Aber die Raserey der Kleopatra (in der Rhodogune) würde durch den musikalischen Ausdruck entweder zu sehr verschönert werden —, oder, wenn der Komponist mit dem Dichter ringen wollte, würde er unsere Ohren durch ein leidliches Mißgetön martern, und die Sängerin würde, anstatt zu singen, heulen müssen." „Die Musik hört auf Musik zu seyn, sobald sie aufhört Vergnügen zu machen." Sie soll alles verschönern. Die Wut der Liebesgöttin über den eifersüchtigen Mars, der ihren Adonis getötet hat[1]), darf sie schildern, nicht aber die Wut des Ödipus, der sich in seiner Verzweiflung die Augen aus den Höhlen reißt. Auch diese Stoffe eignen sich als „eigentlich tragische Sujets" — so nennt sie Wieland — mehr für das gesprochene Drama.

3. Mit Handlung überladene, in allzu künstliche Knoten verwickelte Stücke schicken sich ebenfalls nicht zur musikalischen Behandlung. „Möglichste Einfalt im Plan sind dem Singspiel zu eigen und wesentlich. Handlung kann nicht gesungen, sie muß agiert werden." Weil die Musik aber die Sprache der Leidenschaften ist, so muß uns das Singspiel die Personen „mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung darstellen als in Handlungen". Und zwar sollen uns die Gefühle in ihrer Steigerung vorgeführt werden, stufenweise, von einem Affekt zum andern. Dazu aber hat der Dichter bei einer verwickelten Handlung nicht die nötige Zeit. — Die drei vorzüglichsten Singspielstoffe sind nach Wieland[2]) Orpheus, Alceste und Iphigenie.

---

[1]) Diese Stelle kann nicht als Hinweis auf Maler Müllers musikalisches Drama „Adonis" aufgefaßt werden, da dieses erst 1825 erschien und frühestens 1785 im Manuskript den Freunden Müllers bekannt war.

[2]) Denkw. Br. I, 317.

In ganz besonderer Weise eignen sich Stoffe aus dem Bereiche des Wunderbaren, denn weil die Musik die Sprache des Singspiels ist, so „liegt doch etwas in seiner Natur, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten können". Aus diesem Grunde eignen sich Stoffe aus der Götterwelt der Antike, aus dem heroischen Zeitalter der Griechen, aus „den Zeiten der irrenden Ritterschaft und aus dem seligen Hirtenleben der ersten Menschen, wie sie Geßner in seinem Arcadien uns schildert", in ganz vorzüglicher Weise. Wieland will überhaupt das Wunderbare nicht aus der Poesie verdrängt wissen, nur muß es uns einigermaßen wahrscheinlich gemacht werden. Wieland steht also hier in Übereinstimmung mit den Schweizern, die ebenfalls verlangen, daß das Wunderbare auf Wahrscheinlichkeit gegründet sei.

Auch bei Algarotti ist für die Stoffwahl der Hauptgesichtspunkt der Umstand, daß die Musik die Sprache der Leidenschaften ist. Im Gegensatze zu Wieland will er aber keine mythologischen Stoffe, mit der merkwürdigen Begründung, daß sie „wegen ihrer vieler Maschinen und Erscheinungen" dem Dichter nicht ermöglichen „die Charaktere und Leidenschaften jeder Person spielen zu lassen". Ebensowenig scheinen ihm historische Stoffe geeignet. Aber die Begründung ist eine ganz andere als bei Wieland. Algarotti steht eben doch noch mehr auf dem Standpunkt der alten italienischen Oper, und wenn ihm daher historische Stoffe ungeeignet scheinen, weil sie zu ernst, zu monoton sind, „weil sie weniger Augenweide bieten, weil sich Ballets, Divertissemens schwerer anbringen lassen", so kommt das für Wieland ja nicht in Frage; denn letztere gehören eben nach seiner Auffassung gar nicht zum Wesen des Singspiels, „es soll kein Guckkasten seyn". Nach Algarotti eignen sich am besten Stoffe aus dem Bereiche des Wunderbaren — weil sie am leichtesten Ballette und Chöre gestatten, — fremde und ausländische Stoffe aus entlegenen Zeiten — weil dann die Sprache der Musik weniger unwahrscheinlich, — einfache und bekannte Stoffe — weil dann der Dichter weniger Zeit und Aufwand braucht, die Personen bekannt zu machen, und also die Leidenschaften besser spielen lassen kann.

Wie denkt sich nun Wieland die Stellung des Komponisten zum

Dichter? Er sagt, der Komponist, der es unternimmt, das Werk eines Dichters in Musik zu setzen, „thut nichts anderes, als die Zeichnung und Skizze eines anderen auszumahlen. Und was kann dabey herauskommen, wenn er die Farben auftragen, Schatten und Licht vertheilen will usw., ohne die Zeichnung und die Gedanken des Erfinders zu Rathe zu ziehen?" — „Der Tonkünstler, der die Würkung des Gedichtes, über welches er arbeitet, der juckenden Begierde seine Kunst sehen zu lassen, aufopfert, ist einem Mahler gleich, der die Juno vernachlässigen wollte, um unsere ganze Aufmerksamkeit auf ihre Pfauen zu heften." — „Der Dichter ist nicht der demüthige Diener des Komponisten, des Dekorateurs, der Sänger und Tänzer." — „Musik und Aktion sind im Singspiel bloße Organen, durch welche die Poesie auf unsere Seelen wirkt; sie sind mit den Grazien zu vergleichen, die der Schönheitsgöttin zugegeben sind, sie anzukleiden, zu schmücken und zu bedienen, und denen es gar nicht einfällt, auf Unkosten ihrer Gebieterin glänzen zu wollen." Diese Zitate kennzeichnen Wielands Auffassung so klar, daß es sich erübrigt, ein Weiteres darüber zu sagen. Übrigens ist Wielands Gedanke kein neuer. Das alles hatte auch schon Metastasio gesagt. Und bei Algarotti finde ich in dem früher erwähnten Versuche (S. 232) die Stelle: „Der Compositeur soll kein Despot seyn — es will ihm nicht in den Kopf, daß er subordiniert seyn soll, und daß die Musik einen größeren Effekt thue, wenn sie eine Dienerin und Gehülfin der Dichtkunst ist." — Seine Aufgabe ist lediglich „das Gemüth zum Eindruck der Verse vorzubereiten und im Ganzen den Affekt zu erregen zu suchen, der mit den besonderen Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat, mit einem Worte, er sollte der Sprache der Musen mehr Energie, mehr Kraft zu geben bemüht seyn". — Das Muster eines guten Komponisten ist für Wieland sein Freund Schweizer, der seine „Alceste" in Musik gesetzt hatte. Er spricht sich wiederholt in diesem Sinne aus[1]). „Was ich am meisten an ihm schätze, ist die Weisheit, womit er die Begierde zu schimmern und den Ohren zu schmeicheln — der höheren Absicht, auf die Seele zu würken,

[1]) Denkw. Br. I, 154 und Merk. I. (1773) S. 37.

aufzuopfern weiß. Andere sehen den Dichter bloß als ihren Handlanger an; er, als seinen Gebieter. Er weiß zu schweigen, wo der Dichter allein reden muß; aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst ist, da eilt er ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen zu Hülfe. — Er verliehrt sich in seinem Dichter, er wird mit ihm zu Einer Person. Ein Herz, Ein Genius scheint beyde zu beseelen." Es ist schwer zu ersehen, wie Stilgebauer in dem schon erwähnten Aufsatze zu der Auffassung kommt, daß Wieland „trotz allem und allem, was er sage, den Dichter zum Verfasser des Operntextes herabdrücke, dessen einzige Aufgabe es sei, dem Musiker das Gerippe zu liefern, das durch das Fleisch und Blut der Musik erst zu einem lebensfähigen Körper werden kann". Wenn Stilgebauer sagt, „trotz allem und allem, was er sagt", so gibt er damit doch wohl zu, daß Wieland sehr viel sagt, was zur gegenteiligen Ansicht berechtigt. Seine Behauptung könnte also allenfalls so aufgefaßt werden, daß in diesem Punkte bei Wieland Theorie und Praxis nicht übereinstimmen. Nun können aber doch seine „Alceste", seine „Wahl des Herkules" und „Rosamunde" nicht als wertlose Operntexte, als Libretti angesehen werden, und kleinere musikalische Spielereien, wie „Aurora" oder „Das Urteil des Midas", können doch zur Beurteilung nicht maßgebend sein. — Ich finde vielmehr in dem, was Wieland über das Verhältnis zwischen Dichter und Komponist sagt, ziemlich genau das, was 80 Jahre später Richard Wagner meint, wenn er sagt [1]): „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) zum Mittel gemacht wurde. — Die Musik ist Kunst des Ausdruckes und kann daher nicht die Absicht des Dramas aus sich bedingen wollen. Das ist Sache des theilnehmenden Dichters." Und ebenso, wenn er sagt [2]): „Sobald Dichter und Musiker sich gegenseitig beschränken, können sie nichts anderes vorhaben, als jeder seine besondere Fähigkeit für sich glänzen zu lassen; und da der Gegenstand, an dem sie diese Fähigkeit zum Glänzen bringen, eben das Drama

[1]) Ges. Schriften III, 282.
[2]) Ges. Schriften IV, 258.

wäre, so würde es diesem natürlich wie dem Kranken zwischen zwei Ärzten gehen, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der besten Natur zu Grunde gehen müssen. Beschränken sich nun aber Dichter und Musiker gegenseitig nicht, sondern gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter, so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren." Und wenn Algarotti sagt, der Musiker solle nichts anderes tun, als den Affekt erregen, der mit der besonderen Idee, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat, so sagt er eigentlich auch schon dasselbe wie Richard Wagner[1]): „Erklären wir dem Musiker, daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als notwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist, daß jede seiner Kundgebungen eine eindruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische Absicht in sich schließt." — „Dem Dichter erklären wir aber, daß seine Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers — soweit sie eine an das Gehör kundzugebende ist — nicht vollständig verwirklicht werden kann, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist." Gerade dieser letzte Satz zeigt allerdings die riesige Kluft zwischen dem Singspiel, wie es sich Wieland denkt, und dem musikalischen Drama, wie es Wagner vorschwebte; für diesen gab es nicht ein Singspiel und ein Drama, sondern — nur „das musikalische Drama" als solches; und somit konnte auch keine Rede sein von besonderen Gesetzen für dieses, etwa von einer beschränkten Stoffwahl, sondern jede Idee, die überhaupt dichterisch darzustellen ist, kann auch musikalisch zum Ausdruck gebracht werden und eignet sich hiermit für das musikalische Drama. Soviel über die Stoffauswahl.

Im übrigen verlangt Wieland vom Singspiel das Gleiche wie vom gesprochenen Drama, abgesehen von zwei Punkten. Die Stei-

[1]) Ges. Schriften IV, 206 ff.

gerung des Affekts, die stufenweise Schilderung eines Gefühls, überhaupt die Schilderung von Empfindungen auf Kosten der Handlung verlangt er vom Singspiel in größerem Maße wie vom Drama; und dies ergibt sich ja von selbst aus seiner Auffassung des Singspieles. So zeigt er uns Admet, nachdem wir seine leidenschaftliche Verzweiflung nur aus der Schilderung der Parthenia kennen (denn so mußte es nach Wieland sein), in dumpfem hoffnungslosen Gram, dann, wie er sich allmählich aufrafft und in der Erinnerung Trost findet[1]) und schließlich wieder der Hoffnung zugänglich ist. „Ariadne" ist ihm ein vorzügliches „Sujet" zum Singspiel, „weil darin die Leidenschaft nicht von Anfang an in vollem Ausbruche ist", sondern erst nach und nach steigt[2]). Ganz im Gegensatze zum gesprochenen Drama, wo er immer wieder von der Wichtigkeit des guten Dialogs spricht, sollen im Singspiel Dialoge möglichst vermieden werden. Im Anschluß an die Kritik der „Ariadne auf Naxos" (Singspiel von Brandes) heißt es[3]): „Diese neue Gattung läßt den Dialog nur sparsam zu, weil, sobald zwey Personen sich miteinander besprechen, die Ideen fortströmen, und die Handlung zu rasch fortrückt, als daß Pausen angebracht werden können, in denen der Tonkünstler den Eindruck des Gesagten zu vermehren sucht."

Was hat nun Wieland veranlaßt, sich dem Singspiel zuzuwenden? Äußerlich lag der Grund wohl zunächst in seiner Stellung zum Weimarer Hofe[4]); er kam dem Bedürfnis des Hofes nach Unterhaltung und Abwechslung dadurch entgegen, daß er seine Singspiele verfaßte, ebenso wie es Goethe tat in seiner Eigenschaft als „maître de plaisir". So beginnt er seine Laufbahn als Singspieldichter mit „Idris und Zenide", einem komischen Ballett, und bleibt, nachdem er auf den Wunsch Eckhofs für den Geburtstag der Herzogin „Aurora" verfaßt hat, nun dauernd bei dieser Dichtungsart. Aber diese äußeren Umstände sind nicht das Wesentliche; viel-

[1]) Wieland hebt diese „Schönheit" in seinen Alceste-Briefen ausdrücklich hervor. Merk. I. (1773), S. 234.

[2]) Merk. III. (1775), S. 276.

[3]) Merk. III. (1775), Theatral. Neuigkeiten S. 276.

[4]) B. Seuffert, Wiel. höf. Dicht., Euph. I 1894, S. 523 ff.

mehr mußte Wieland aus inneren Gründen zum Singspiel kommen aus Gründen, die in seiner dichterischen Begabung und in seiner ganzen seelischen Veranlagung zu suchen sind. Darauf weist auch Seuffert hin[1]) und Stilgebauer in seinem schon erwähnten Aufsatze. Sicherlich war eben seine Begabung vielmehr eine „lyrisch-musikalische als eine dramatisch-plastische". Und diese spielende Anmut, diese graziöse Leichtigkeit, die der Wielandschen Sprache so eigen ist, konnte im Drama ja längst nicht so zur Geltung gebracht werden, als in den Versen des Singspiels. — Und dann fehlt Wieland der Charakterzug unbeugsamer Festigkeit, jener starke Zug des festen Wollens, der den echten Dramatiker kennzeichnet, der uns im Drama mit seiner strengen Konsequenz von „Schuld" und „Sühne" ein Menschenschicksal scharf und plastisch gestaltet. In seiner Natur lag etwas Weiches, Verschwommenes, etwas unbestimmt Haltloses, das ihn so leicht von äußern Einflüssen und Verhältnissen abhängig machte und ihm jede Tauglichkeit zum Dramatiker nahm. Und dann wissen wir ja aus seinem eigenen Munde, daß ihm jegliche Fähigkeit, Menschen zu beobachten, gänzlich abging[2]). Seine sinnenfreudige Natur, seine starke Vorliebe für das Wunderbare konnte er ebenfalls im Singspiel in viel reicherem Maße betätigen als im Drama. Stilgebauer hebt in seinem schon oft erwähnten Aufsatze Wielands lyrische Veranlagung und seine Vorliebe für das Wunderbare als die beiden Hauptquellen hervor, aus denen seine Singspiele entspringen[3]). Ich möchte aber die lyrische Begabung Wielands nicht so ausschließlich und unbedingt in den Vordergrund stellen, wie dies Stilgebauer tut. Denn Wielands eigentliche Begabung liegt doch auf epischem Gebiete. Sein ureigenster Ton ist doch der Plauderton, bald ruhig und gemütlich, bald neckisch frivol, aber immer gleich anmutig und immer von demselben bezaubernden Wohllaut.

An einer andern Stelle in seinem Aufsatze sagt Stilgebauer: „Wieland stellt die Forderung des Zusammenwirkens von

[1]) Euphorion I, 529.

[2]) Böttiger, Liter. Zustände u. Zeitgen. I, 201.

[3]) Vgl. Seuffert u. Weizsäcker, Vorträge gehalten bei d. Wiel.-Feier in Biberach am 3. Sept. 1907.

Musik und Dichtkunst auf der Bühne auf und nimmt somit dem Drama die eben mühsam errungene, durch Shakespeare gewährleistete und von Lessing mit aller Energie verteidigte Selbständigkeit." Wer das liest, ohne Wielands Singspieltheorie zu kennen, gewinnt den Eindruck, als ob Wieland das gesprochene Drama als dramatische Kunstform überhaupt abgeschafft und durch das musikalische Drama, das Singspiel, ersetzt wissen wollte. Das war natürlich gar nie Wielands Absicht. Denn wo er von der Stoffwahl zum Singspiel spricht, sagt er wiederholt, diese eigentlich tragischen Stoffe blieben besser dem Drama vorbehalten; also will er dieses nicht aufgehoben wissen. Ebensowenig will er dem Drama seine Selbständigkeit nehmen. Er stellt allerdings „die Forderung des Zusammenwirkens von Musik und Dichtkunst" auf; aber niemals geschieht es in diesem Sinne. Im ganzen tut er es zweimal. Einmal wo er sagt, daß im Gegensatze zu der inhaltlich wertlosen, glänzenden Ausstattungsoper der Italiener, in *seinem* Singspiel, wie es *ihm* vorschwebt, die Wirkung auf die Zuhörer *lediglich* durch „das Zusammenwirken von Dichtkunst, Musik und Schauspielkunst" hervorgebracht werden soll, und dann noch einmal, wo er von der Stellung des Komponisten zum Dichter spricht und von beiden ein gedeihliches Zusammenwirken verlangt.

Ebensowenig erscheint es mir berechtigt, wenn Stilgebauer sagt: „Zum Schaden des eben in voller Entwicklung begriffenen deutschen Dramas verlangt Wieland, daß der dramatische Dichter nun ein Singspiel schaffen soll, das dem Komponisten alle Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst bietet, indem er gegen die ersten Gesetze des Dramas, gegen die Forderung, menschliche Leidenschaften in Handlung umzusetzen, verstößt. Mit einem Wort, er verlangt vom dramatischen Dichter, daß er Librettist werde, mit dem der Komponist dann nach Belieben schalten und walten kann." — Nein, Wieland verlangt nicht vom *dramatischen* Dichter, daß er ein solches Singspiel schaffen soll; er soll wie bisher *Dramen* schaffen, denn das gesprochene Drama besteht ja fort, neben dem Singspiel. Wieland spricht in seiner Singspieltheorie zum Singspieldichter, also zum Dichter, der sich zu dieser Gattung eher berufen fühlt als zum

Drama, so wie er selbst. Also schadet er der Entwicklung des Dramas nicht. Daß der Dichter Librettist werde, wünscht er nicht einmal vom Singspieldichter, geschweige vom dramatischen Dichter, den er gar nicht auf das Gebiet des Singspiels herüberziehen will. Aber wenn Stilgebauer der Ansicht ist, daß sich Wieland als Dramatiker eben als der Dichter des Singspiels charakterisiert, so ist dieser Auffassung sicherlich beizupflichten. Wielands Singspieltheorie hängt insofern mit seinen beiden dramatischen Versuchen zusammen, als er das, was seinen Mißerfolg auf dramatischem Gebiete hauptsächlich herbeigeführt hatte, nun zur Hauptforderung in seiner Singspieltheorie erhebt: daß nämlich die Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerer Handlung darzustellen sind. Und zwar glaubt er diese Forderung durch den Umstand, daß die Musik Sprache des Singspiels ist, hinlänglich begründet zu haben. Überhaupt ist seine Singspieltheorie (mit Ausnahme dessen, was er dort von Stoffwahl und Dialog sagt) einfach die Theorie seiner vorausgegangenen dramatischen Arbeiten, „Joh. Gray" und „Clementine von Poretta". Sie hatten ihm Mißerfolg gebracht, so konstruiert er sich nun aus denselben Grundsätzen, die dem Drama entgegen sind, die er aber nicht aufgeben kann, weil sie seiner Dichter- und Menschennatur entsprechen, eine Singspieltheorie. Auf dem Gebiete des Singspiels hoffte er seine Anschauungen eher durchsetzen zu können. Insofern ist also Wieland auch in seinen beiden dramatischen Versuchen — der Dichter des Singspiels schlechthin.

Lebenslauf.

Ich Emilie Marx wurde am 31. Okt. 1886 zu Saargemünd in Lothringen geboren. Nach Absolvierung der dortigen Schulen der Schwestern von St.-Chrétienne legte ich zu Metz das Examen für höh. Lehrerinnen ab. Nach zweijähriger Lehrtätigkeit in Metz bereitete ich mich privatim zum Abiturium vor. Die Prüfung bestand ich am Straßburger Lyzeum 1909. Ich studierte 9 Semester auf den Universitäten Straßburg, München, Berlin und promovierte zu Straßburg am 13. Juli 1912. Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Prof. Dr. Franz Schultz, von dem ich die Anregung zu dieser Arbeit empfing, spreche ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aus.

Straßburg, 13. Juni 1913.